

الكتاب الذي يعلم عذراً في المحبة
دكتور ناصر ، مطران ناصر

بِحُوْثٍ فِي الشِّعْرِ
وَنُطْبِقَا تَهَا عِتَدَ الْمُهَبَّةِ



بحوث في الشعرية

وتطبيقاتها عند المتنبي

تأليف

الدكتور / إبراهيم عبد النعيم إبراهيم
كلية الألسن - جامعة عين شمس



42 Opera square - Cairo - Egypt

الناشر
مكتبة الأدب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة : ٢٢٩٠٨٦٨
البريد الإلكتروني : adabook@hotmail.com



الناشر

مكتبة الأداب

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى : ١٤٢٩ - ٢٠٠٨

بطاقة فهرسة

فهرسة أئماء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشذوذ الفنية

إبراهيم ، إبراهيم عبد المنعم

بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتبي

/ تأليف إبراهيم عبد المنعم إبراهيم .

ط١. - القاهرة: مكتبة الأداب ، ٢٠٠٨ ،

١٣٢ ص : ٢٤ سم.

تأديب، ٩ ٩٢٨ ٢٤١ ٩٧٧

١ - الشعر العربي - تاريخ ونقد

٢ - أبو الطيب التبي ، أحمد بن الحسين بن الحسن ، ٩١٥ - ٩٦٥

١ - العنوان

٨١١,٠٠٩

عنوان الكتاب: بحوث في الشعرية وتطبيقاتها
لأبي الطيب التبي

تأليف: د. إبراهيم عبد المنعم إبراهيم

رقم الإيصال: ١٨٦٢ لسنة ٢٠٠٨

الرقم الدولي: ٩ - 928 - 241 - I.S.B.N. 977

مكتبة الأداب

٤٢ ميدان الأبورا - القاهرة

- (٢٢) ٢٢٩٠٨٧٨

e-mail: adabook@hotmail.com

هذه بعض البحوث التي تدور حول مفهوم من مفاهيم النقد المعاصرة، وهو مفهوم "الشعرية" (Poetics) الذي لقى اهتماماً كبيراً من النقاد في الفترة المتأخرة، سواء في النقد العربي أم النقد الأجنبي ومصطلح (الشعرية) الذي يطالعنا في عنوان الكتاب مصطلح له جذور تراثية قديمة وآفاق غربية معاصرة، وهذا الاستخدام بوصفه مصدراً صناعياً لا على صيغة النسب هو ما يعطيه طرافته وطرازه النقدية، وإلا فالكلمة مبتذلة وشائعة، ومنذ أرسسطو كان يتحدث عن جوهر الشعر الحقيقي وما يتلخص به من المحاكاة والتخيل، واستخدامه بهذا المعنى عدد من نقاد العرب بنفس الصيغة مثل حازم القرطابي (ت ٦٨٤ هـ) وشرح أرسسطو من فلاسفة الإسلام كالفارابي وأبي سينا وأبي رشد. وظهر المصطلح (poetics) في النقد الغربي الحديث كوريث شرعي للبنيوية والأسلوبية ليؤديها إلى الوظيفة الشعرية في الخطاب النغوي بعد أن تعاظم الاهتمام في المناهج السابقة (بالسفرة) اللغوية وكيف انبعثت إلى الوجود؟ أي باللغة نفسها بوصفها دالاً، لا لما تحمله من مدلولات، وهناك عدد من المصطلحات العربية التي ترجم إليها المصطلح مثل (الإنسانية) والأدبية وغيرها وإن كنت شخصياً أوثر مصطلح (الشعرية) لدلالة الخصبة وبعده عن جفاف المصطلحات الأخرى دون أن يقتصر على فن الشعر وحده، فهو يشمل كل النصوص الأدبية.

وتبحث الشعرية عن قوانين الخطاب الأدبي ، وعن الخصائص المجردة التي تصنع فراده العمل الأدبي ، أي بصورة أخرى ما الذي يجعل من الرسالة اللغوية عملاً أدبياً (شعرياً) ثم أخذت معنى أوسع لتعنى ذلك الإحساس الجمالي الخاص الناتج عن الفصيدة أو عن نص أدبي ، أي بعبارة أخرى قدرة العمل على إيقاظ المشاعر الجمالية ، وإثارة الدهشة وخلق الحسن بالمقارنة ، والاتزياج عن المألوف ..

ولاشك أن شعر أبي الطيب المتنبي من أكثر النصوص الأدبية التي تعبر عن هذه الظواهر ، وتحظى من «الشعرية» بأوفر نصيب ، ومن هنا جاءت هذه البحوث لتناول بعض النصوص والظواهر في شعر المتنبي ، ففي البحث الأول عرضنا لمفهوم الشعرية وتأصيله نظرياً، ثم أتبعناه بقراءة لقصيدة المتنبي الذائعة في وصف (الحُمى) وجاء البحث التالي والأخير ليتناول ظواهر البديع في شعر المتنبي في ضوء مفاهيم (الشعرية) تحت عنوان (شعرية البديع عند أبي الطيب المتنبي). وكانت هذه البحوث ثمرة المشاركة في بعض المؤتمرات العلمية بجامعتنا المختلفة .

ونسأل الله العون والسداد ...

القاهرة في
٢٣ ذو الحجة ١٤٢٨ هـ
١ يناير ٢٠٠٧ م

الشجرية

مفهومها وللأرجح من تجلياتها

بحث ألقى ونوقش في المؤتمر العلمي الأول (مارس ٢٠٠٤م)، لقسم اللغة العربية، كلية الآداب، - جامعة القاهرة - فرعبني سويف (جامعة بين سويف حالياً)، تحت عنوان "النقد الدربي واتجاهات التفكير المعاصر".

وقد نشر ضمن كتاب أبحاث المؤتمـر من عدد محدود من الأبحاث بعد أن أجازته لجنة خاصة تشكلت لهذا الغرض، وتكونـت من كل من السادة الأساتـدة:

- أ.د. عبد المنعم ثلـمة.
 - أ.د. طه عمران وادي.
 - أ.د. السيد إبراهيم.
 - أ.د. أحمد عبد العزيز.
- (بحسب ما نشر في صدارـة الكتاب)

الشعرية

تُعد الشعرية (Poetics) أحد أهم المناهج الأدبية المعاصرة التي تسعى إلى التعرف على جماليات الخطاب الأدبي وسبر أغواره، ومدى قدرته على إثارة المشاعر الجمالية والانفعالات العاطفية لدى المتلقى، وليس هذا بجديد؛ فمنذ أسطو وإلى الآن ما تزال المناهج الأدبية في سعيها الدؤوب - تروم هذه الغاية، وتسعى إلى تحقيقها.

ولقد تتوعدت في سبيل ذلك المناهج الأدبية، وسيطر المنهج التاريخي حقبة طويلة من الزمن، ومدّ أطناه على بقية المناهج، فكان دارس الأدب يدرس كل شيء إلا النص الأدبي نفسه، حتى ثبّه أحد نقاد الغرب مؤرخياً "الأدب ودارسيه بـ"البوليس" الذي بدلاً من أن يلقي القبض على شخص ما فإنه يجمع بالصدفة كل من يوجد في البيت وكذا الناس الذين يمررون في الشارع، وهكذا يستعمل مؤرخو الأدب كل شيء: الحياة النقدية، علم النفس، السياسة، الفلسفة، ... بدل الأدب يستعملون مجموعة من الأبحاث التقليدية كأنهم ينسون أن هذه الأدوات ترجع إلى علوم مناظرة: تاريخ الفلسفة، تاريخ الثقافة، علم النفس، ... وأن هذه العلوم الأخيرة يمكن أن تستعمل الآثار الأدبية مثل وثائق ناقصة، ومن الدرجة الثانية^(١).

ومن ثمَّ سعت المناهج الأدبية في العصر الحديث سعياً حثيثاً إلى تجريد الدراسة الأدبية من هذه العوامل المغيرة، والتعامل مع النص الأدبي بما هو فحالية لغوية، وإبداع لغوي انحرف عن مواضع العادة والتقليد، وانخرط في سياق آخر يخصه ويميزه. فتأكدت العلاقة بين المباحث اللغوية والأدب وبخاصة في مطلع القرن المنصرم على يد اللغوي السويسري

(١) عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة عند بارت، إفريقيا الشرق، ١٩٩٦م، ص ٧٦.

"فردينان دي سوسيير" وتلاميذه من بعده، وتوتقت صلة المباحث اللغوية بالأدب لأنها لم تنظر إلى الدراسة اللغوية باعتبارها هدفاً مقصوداً لذاته، بل باعتبارها افتتاحاً ثقافياً وفكرياً جديداً، ومن هنا كان هناك نوع من الاهتمام بدراسة النصوص .. وخاصة في جوانبها اللغوية^(٢).

وقد تمضت هذه الدراسات اللغوية للنص الأدبي عن عدة مدارس ومناهج انبثقت عن المدرسة البنائية، كان من أهمها وأكثرها شهرة ما يعرف بـ "الأسلوبية" أو علم الأسلوب، وهو في ألم تعريفاته - طبقاً للمدرسة الفرنسية - هو "دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة"^(٣).

الأسلوبية تعني دراسة النصوص الأدبية دراسة لغوية، عن طريق فك شفترها اللغوية من أجل الكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية، وإثارة الاهتزاز والتوتر لدى المتلقى فينفع بالنص ويتفاعل معه، وهدف الدراسة الأسلوبية كما يشير " Graham Hough" هو: "زيادة الفهم للعمل الأدبي، وتعميقه عن طريق النزول الموسوعي الذي يعتمد اللغة أساساً للتحليل والتفسير"^(٤).

وقد تتتنوع المناهج الأسلوبية ما بين إحصائية ونفسية وغيرها، وكل منها أدواته ومبادئه، وصولاً إلى الغاية التي يتغبّها الأسلوب في دراسته اللغوية أو الإحصائية أو النفسية، وتجميع الأدلة حول النص بغية النفاذ إلى جوهره، ومن هنا يدفع د. جابر عصفور، أن تكون الدراسة الأسلوبية مجرد

(٢) د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، لونجمان ط١، ١٩٩٤م، ص ١٧٢.

(٣) د. صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٤، ص ٤٨.

(٤) د. محمد أحمد بربيري، الأسلوبية والتاليد الشعرية، دراسة في شعر الهاشليين، عين للدراسات، ط١، ١٩٩٥م، ص ١٥.

مذكرة تفسيرية للحكم النقيدي، بل هي "الإطار المرجعي الوحديد الذي يستمد منه الحكم النقيدي سلامته"^(٥).

ولكن ثمة كثير من المحاذير على الدراسة الأسلوبية، لأنها قد تحول إلى جداول وإحصاءات تطفيء بريق العمل الأدبي وتذهب بألقه ووهجه، فيشبّه الحال - على حد تعبير أحد النقاد - من لا يستطيعون الاستمتاع بجمال المرأة إلا من خلال جهاز الأشعة، يكشف ويحلل ويرد الأشياء إلى طبيعتها العلمية الصارمة، ومكوناتها الدقيقة، ويقضي على جمالها وبريقها الذي من أهم سماته أنه يلمع ولا يُقْحَض، ومن هنا يكون حتماً علينا أن نأخذ بنصيحة الشاعر الناقد الرائد الأستاذ "علي الجندي": "لا تتعامل مع الشعر بموضع الجراح ولا بمطرقة الحداد"^(٦).

وربما يظل الخلاف قائماً والصدع واسعاً بين علم اللغة والأدب، وتخللاتهاتهات متبادلة بين علماء اللغة ونقاد الأدب؛ ففيما يرى علماء اللغة أن هناك ما لا حدّ له من التفسيرات الأدبية التي لا تبدو أن تكون مجرد تأويلات ميتافيزيقية شخصية لا تدخل - ببساطة - في نطاق العلم، نرى من الجانب الآخر لوناً من عدم الثقة في، فكر بعض الغربيين الذين يرفعون شعار (لغوية الأدب)، وينادون بضم مادة الأدب وحشرها في قوالب البحث اللغوي البحث على نحو يطفيء وهجها، ويتعني على أجمل ما فيها، وهو الأدب نفسه بروحه وجوهره. ومن هنا كان لابد من البحث عن جوانب الاتفاق والانصهار بين الفريقين، فهم جميعاً يتعاملون مع شيء واحد هو (النarrative)، وأفضل وسيلة

^(٥) د. جابر عصفور، ندوة حول الأسلوبية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٤، ص ٢٢٥.

^(٦) مقوله سمعتها من الإذاعي اللامع "فاروق شوشة" في ندوة بكلية الألسن، منسوبة إلى الأستاذ/ علي الجندي.

للتعامل مع النص الأدبي، وسبل تحرره، هي الانطلاق من مصدره اللغوي، وقد لا يختلف كثيراً على أن اللغة ينبغي بحثها في إطار وظائفها المرجعية من خلال نظام الاتصال البشري، كما يصورها الناقد اللساني "رومان جاكبسون"، في "نظريّة الاتصال" وعنصرها الستة، ووظائفها التي تقوم عليها، ومن بينها بالطبع الوظيفة الأدبية أو الشعرية.

إن الشعرية بالنسبة لجاكبسون هي في حقيقة الأمر جزء لا يتجزأ من علم اللغة، ويمكن تعريفها بأنها "الدراسة السانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً، والرسائل الشعرية على وجه الخصوص"؛ حيث يقوم المرسل بإرسال رسالة إلى مرسل إليه، وتتطلب هذه الرسالة لكي تكون فاعلة .. سياقاً تشير إليه، يمكن للمرسل إليه استيعابه، والسياق إما أن يكون لفظياً أو يمكن له أن يكون كذلك، كما تقتضي الرسالة شفرة مشتركة كلياً أو جزئياً بين المرسل والمرسل إليه، وقناة اتصال فيزيائية أو رابط سيكولوجي بين المرسل والمرسل إليه يمكنهما من إقامة عملية الاتصال والإبقاء عليه". وهذه العوامل الداخلية في التواصيل اللغوي جسرياً يضعها "جاكبسون" في النموذج التالي:

المتكلم	السياق (وظيفة مرجعية)	الرسالة (وظيفة شعرية)	المتلقى
(وظيفة طلبية معرفية)	قناة الاتصال (وظيفة تأكيدية لغوية)		(وظيفة انتفالية)
	الشفرة (وظيفة ميراثا لغوية)		

" وكل واحد من هذه العناصر ستة يحدد وظيفة مختلفة للغة" (٧).

وكل حدث لغوي مهما يكن شأنه إنما يدور في فلك هذه المدارات والوظائف الست، واختلاف الأقوال في طبيعتها يكون حسب تركيزها على أحد هذه العناصر أكثر من غيره، وحينما تكون الرسالة عادية نوعية غايتها نقل الفكرة، تنتهي المقوله عند استقبال المتنافي لها واستجابته التلقائية لمضمونها، أما حينما تكون الرسالة قولًا (شعرياً)، ولا يعني بالشعري أن ينتمي إلى جنس الشعر حتماً، فربما تكون كثير من الأعمال النثرية أدخلت في باب الشعر من كثير من المنظومات التي تحفي بالشكل الخارجي للشعر، بينما تقىق إلى أهم خصائص الشعر النوعية الفاعلة. فحينما يكون القول شعرياً على هذا النحو .. فإن الرسالة لا تنتهي عند حدود الإبلاغ والتوصيل، بل تصبح الرسالة هدفاً في ذاتها وليس وسيلة، "إذ ليست اللغة مجرد قناة عبور الدلالات، وإنما هي غاية تستوقفنا ذاتها .. فما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنّه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمراً خارجياً، وإنما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت، ولما كفَ النص عن أن يقول شيئاً عن شيء، إثباتاً أو نفياً، فإنه غداً هو نفسه قائلاً ومقولاً" (٨).

وهنا لا يمكن أن نعزل الرسالة عن بقية العناصر الأخرى، إنها تتلبس بالشفرة والسيقان، وتستمد وجودها منها. وتتحدد قيمتها ووظيفتها الجمالية من

(٧) جاكوبسون، اللسانيات والشعرية Linguistics and Poetics، p, 353 نقلاً عن "جوناثان كوالر"، الشعرية البنوية، ترجمة السيد إمام، شرقيات، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٨٠-٧٩، وينظر كذلك: د. صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، فصول، ١٩٨٤، ص ٥٤-٥٥.

(٨) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط٣، ص ١١٥-١١٦.

خلالهما؛ فالسياق هو التاريخ الفني للنص، وهو مجل التجارب التي اخترنها الشاعر في وعيه وذاكرته، وعاد ليصوغها من جديد صياغة فنية باهرة خاصة به هو، ومنذ بدايات الشعر العربي كان "عنترة" يردد:

هل غادر الشعرا من متربم؟!

وكان زهير يقول:

أو معاداً من لفظنا مكروراً

ما أرأتنا نقول إلا معاً

فماذا يقول الشاعر الحديث؟!

إن المتتبلي يسكن شوقياً، وكذلك عمر بن أبي ربيعة يسكن "تزار قباني"، واعتراضات، الشعرا متوازرة على أنهم حفظوا دواوين من سبقهم، وهذا ما جعل الناقدة المعاصرة "جوليا كريستيفا" ترى "أن كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص وتحول لنصوص أخرى". لقد حلَّ مفهوم التناص محل مفهوم التداوُت *Intersubjectivity*^(١) (الشخصانية أو التقوّق داخل الذات) ولا أدرى مدى مغقولية المصطلح الذي آثره المترجم (التداوُت).

وكذلك تودروف *Todrov* الذي يقول "إن الفنان الناشر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، فيبحث في خصائصها عن طريقه .. فهو لا يجد كلمات "لسانية" محابدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم، بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى، وهو يتلقاها بصوت الآخرين متزعنة بصوتهم، إن فكره لا يجد إلا كلمات قد تم حجزها"^(١٠).

^(١) جوليا كريستيفا، (سيموطيقيا Simiotike, p 140)، عن جوناثان كوللر، *الشعرية البنوية*، ترجمة السيد إمام، ص ١٧١.

^(١٠) "تزيتان تودروف"، *الشعرية*، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلمة، توقيع ط٢، ١٩٩٠، ص ٤٣.

تماماً كما يقول عنترة وزهير من خمسة عشرة قرناً من الزمان.

وكذلك يمثل السياق مرجعية أساسية بالنسبة للمتلقي ومستقبل النص، فهو لا يستطيع أن يعني مضمونه فضلاً عن أن يتذوقه إلا إذا كان على وعي بمقتضيات السياق الذي يرد فيه النص، والسياق هنا يشبه "أسباب النزول" في علوم القرآن والتفسير، فكما أن المفسر لا يستطيع تفسير النص إلا إذا كان ملماً بملابساته وأسباب نزوله وكل ما يتعلق به، فـ"ذلك المتن" لا يمكنه التفاعل مع النص إلا إذا كان ملماً بملابساته وظروفه، فمعرفة السياق شرط لقراءة الصحيحة، وقد "أكَّ الدار" ونَّ أن الجهل بالسياق الأدبي الخاص بالنص يسبب أخطاء فادحة في التفسير^(١١).

ولعل من المفيد أن نشير هنا إلى شيء مما يسببه الجهل بالسياق من لبس وخطأ، فقد أورد "الشريف المرتضى" نقلاً عن الأصمعي عن اسحاق بن سويد، قال أنسدنه ذو الرمة:

وعينان قال الله كونا فكانتنا
فعولان بالأباب، ما تقطع الفمر

فقلت له (أي الراوي اسحاق بن سويد): "فعولين" خبر الكون، فقال لي (أي ذو الرمة): لو سبحت ربحت، إنما قلت: وعینان "فعولان" وصفتهما بذلك، وإنما تحرز ذو الرمة بهذا الكلام من القول بخلاف العدل^(١٢).

فهم بيت من الغزل يقتضي الإمام بأصول العقيدة ومعرفة المذاهب. ولقد كان جهل الراوي بسياق القصيدة سبباً فيما ناله من هجاء مقدع من ذي

(١١) د. عبد الله الغامدي، الخطابة والكتاب من البنوية إلى التسريحية، النادي الأدبي التقافي بجدة، ط ١٩٨٥، ص ٢٨.

(١٢) الشريف المرتضى، الأمالي، طبعة الإحياء، ١/٢٠.

الرمة (لو سبّحت ربحت)، تلك العبارة التي تحمل معنى الاستخفاف والتنقص؛ لأن الشاعر بنى البيت على مذهبه في (العدل)، فاستخدم (كان) تامة، أراد عينان فعولان بحرية نافذة، وإرادة واعية، ومسؤولية مدركة.

وأما عن الشفرة .. فإن الوظيفة الشعرية للرسالة تعتمد على الشفرة اللغوية لتصف اللغة باللغة، فهي كلام عن الكلام وليس عن الأشياء، أو ما يسمى ميتاً لغة، وهذا التمييز يهُنَّأُ أدلة علمية ضرورية للمنطقة واللغويين معاً، ويذكر "جاكسون برجوازي" "مواير" (مسيو جوردا) الذي كان يستخدم النثر دون أن يعرف ليقول لنا إننا نستخدم الميتاً لغة دون أن ندرك ذلك، فالمتكلم أو السامع كثيراً ما يحتاجان إلى التأكيد من أنهما يستخدمان الشفرة نفسها".^(١٣)

والشفرة خاصية إبداعية متميزة، ولكل جنس أدبي شفرته الخاصة به، فالشعر شفرته، وللقصة شفرتها .. وهكذا، ولكل جيل من الأدباء شفرتهم الخاصة المميزة التي تستمد روحها من روح العصر، فالعصر الجاهلي مثلاً له شفرته التي تتجاوب أميادها لدى عدد كبير من شعرائه، وكثيرة هي الأبيات التي تتعالق فيها النصوص، وتتناقل من شاعر إلى آخر، وقليلون هم المبدعون الذين يختارون شفرة خاصة بهم، وهو لاءٌ هم المقلدون من الشعراء الذين قال فيهم الخليل بن أحمد: "الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أئمَّا شاعرو"^(١٤)، فالشفرة هي خصوصية النبر، وروحه التي تميّزه، وهي تعتمد

(١٣) د. صلاح فضل، علم الأسلوب وصلة بعلم اللغة، ص ٥٥.

(١٤) حازم القرطاجني، منهاج البلاغة وسراج الأباء، ت. محمد الحبيب بن الخوجة، تونس ١٩٦٦.

على الطاقة اللغوية والتعبيرية الفذة التي تتأي عن المألف سعياً إلى تمجير طاقات اللغة، واستخراج كوامنها، وهذا ما يعرف بلاغياً بالانحراف أو الانزياح، مجاوزة للمألف، وبعد عن التقليد، وهذه هي لذة النص التي تحدث عنها (بارت) قائلاً: لذة النص هي أن تقول: "لا تعذر أبداً، لا تبرر أبداً، إنها لا تنكر شيئاً أبداً، سوف أشيخ بوجهي، وسوف يكون ذلك دون غيره هو إنكاري"^(١٥).

وذلك هي الشوارد والأوابد التي كان أبو الطيب المتibi ينام ملء جفونه عنها (ويسهر الخلق جراها ويختصم).
وما زال الشعراء منذ العصر الجاهلي يتعاونون معنى (تأرج العبير)
كما في البيت البديعي:

عُبَّقَتْ مِنَاسِمَهَا، فَهَنَسَاعَتْ مِنْدَلًا
وَتَأْرَجَتْ مِسْكًا وَفَادَتْ عَنْبَرَا

حتى جاءَ المَتِبِّيَ فَصَاغَهُ صِياغَةً باهِرَةً فِي كَلْمَةٍ شَعْرِيَّةٍ فَذَّةً:

تَفَاقَّحَ مِسْكُ الْغَاتِيَّاتِ وَرَنْدَهُ

وذلك هي شفرة المتibi وبصمتها الخاصة التي ينام ملء جفونه عن شواردها.

فالنص إذن عبارة عن عالم من العلاقات المتشابكة المتداخلة المؤلفة من عناصر الاتصال اللغوية التي جددتها جاكوبسون بحيث "يتحدّ في السياق مع الشفرة لتكوين الرسالة، ويتلاقى البعث مع المتنقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها. والغاية في ذلك هي

^(١٥) رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحيان، توبيقال، ط٢٠٠١، ٢٤.

(الرسالة نفسها) فهي تأكيد ذاتي للنفس يتوحد فيه الشكل والجوهر حتى يكون الشكل هو الجوهر، والجوهر هو الشكل، وتكون القشرة هي اللب، واللب هو القشرة، أو كما في مثال قدمه رولان بارت شبهه فيه النص بالبصلة؛ حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية بعضها فوق بعض (بناء ذو طبقات أو مستويات وأنساق)، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية؛ حيث لا نهاية ولا بداية، فكلها أغشية، وكل الأغشية لب، والغشاء ليس غطاء لنواة أو للب داخلي، وإنما هو غطاء لغشاء مثله، وهذا هو النص الأدبي .. فوجوده ذاتي فيه، وليس لشيء مخبوء فيه، فلا يضم لها ولا سراً ولا أي شيء يستحيل اختزاله، وهو اللب بكل حرف من جروفه، ونور جرتنا النص من قصوره لقضينا عليه تماماً كقضائنا على البصلة بسلخ أغشيتها^(١٦).

نحن إذن أمام ظاهرة أدبية فنية لغوية بالغة التعقيد، وقد تعددت وجهات النظر إزاءها، كما تعددت الأسماء التي أطلقـت عليها، فقد أطلقـت عليها الشكلانيون الروس مفهوم (الأدبية) أو الإنسانية، ويرون بها "أن هـدـفـ عـلـمـ الأـدـبـ لـيـسـ هـوـ الـأـدـبـ فـيـ عـمـومـهـ وـإـنـماـ أـدـبـيـتـهـ،ـ أـيـ ثـلـاثـ العـاـنـصـرـ الـمـحـدـدـةـ الـتـيـ تـجـعـلـ مـنـهـ عـسـلـأـ أـدـبـيـاـ"^(١٧)، وهي تـركـزـ عـلـىـ الشـفـرـةـ الـلـغـوـيـةـ،ـ أـيـ الطـاـقةـ الـلـغـوـيـةـ الـكـامـنةـ فـيـ النـصـ.

ثم هناك المصطلح الأكثر شهرة وهو (الأسلوبية) المنبثقـةـ عن المدرسة البنـيـوـيـةـ،ـ وـدـعـامـتـهاـ الـأسـاسـيـةـ أـنـ "ـالـشـعـرـ هـوـ مـاـ تـشـتـملـ عـلـيـهـ الـقـصـيدةـ

^(١٦) رولان بارت، (الأسلوب وصورته 10 Style and it's Image p, 10)، عن: جوناثان كولـلـرـ،ـ الشـعـرـةـ الـبـنـيـوـيـةـ،ـ صـ ٣ـ٠ـ،ـ ١ـ،ـ وـيـنـظـرـ أـيـضاـ دـ.ـ عـبـدـ اللهـ الفـذـاميـ،ـ الـخطـيـةـ وـالتـكـفـيرـ،ـ صـ ١ـ٤ـ - ١ـ٥ـ.

^(١٧) دـ.ـ صـلاحـ فـضـلـ،ـ نـظـرـيـةـ الـبـنـيـوـيـةـ،ـ دـارـ الـآـفـاقـ الـجـديـدـ،ـ بـيـرـوـتـ،ـ ٢ـ٠٨ـ٥ـ،ـ صـ ٦ـ٠ـ.

فحسب، هذا هو المبدأ الأساسي لدى البنائيين، وعلى فن الشعر أن يركز مثل علم اللغة على دراسة لغة الآثار الأدبية مع فارق وحيد وهو أن هدفه ليس دراسة اللغة في عمومها ولكن صيغها الأدبية والشعرية الخاصة، فالشاعر ليس شاعراً لما فكر فيه أو أحسّه، ولكنه شاعر لما يقوله من شعر ، ليس خلاقاً أفكار بل كلمات، فعقريته تكمن كلها في إبداعه اللغوي، أما الحساسية المفرطة فلا تكفي لتكون أي شاعر^(١٨).

وطوراً يطلق عليها "سيميولوجية العمل الأدبي"، كما تدرس بعض قضيتها الآن في نطاق ما يسمى "نظريّة النص" مما لا يعني وجود علوم مختلفة بقدر ما يعكس الظروف التي تمر بها دراسات الموضوع الأدبي، ونقطة الارتكاز الجوهرية في كل دراسة، والطابع المميز لها، فهي، دراسات تتطلّق من المادة ذاتها، أي من اللانعة في أدائها لوظائفها الحالية في العمل الأدبي، وتتصبّح هذه المصطلحات صيغًا متعددة لقصد واحد يبحث عن المنهج الملائم، ويلتّمن التوصيف الذي يناسب مقولاته النظرية ومركز التقلّ فيه، مما يدفعها لاحترام اختيار المؤلفين لمصطلحاته ومبادئهم المنهجية، ومحاولة إنراك الفروق الدقيقة بين علم الأسلوب البنائي مثلاً وفن الشعر كما يقدمه جاكبسون^(١٩).

فهناك سؤال يطرح نفسه على كل هذه المدارس، وهو:

ما الذي يجعل الأدب أدباً؟ أو الشعر شعراً؟

وتسعى كثير من المدارس النقائية وكبار النقاد للإجابة على هذا السؤال لينبثق مصطلح قديم جديد هو مصطلح (الشعرية Poetics).

(١٨) د. صلاح فضل، نظرية البنائية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، ص ٦٠.

(١٩) د. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥، ١١١.

وينبرى للبحث عن إجابة له في العصر الحديث نقاد عالميون أمثال جاكبسون، وتودروف، ورولان بارت، وجوناثان كولار، وغيرهم.

فما هي الشعرية؟

لماذا عن مفهوم (الشعرية) في التراث العربي:

لم يغب عن أذهان النقاد منذ أسطوا أن يبحثوا عن مفهوم (الشعرية)، أو ما الذي يجعل الشعر شعراً، والأدب أدباً، ما هي الخصائص النوعية القارة في بنية الأدب التي تجعله يرقى فوق مستوى الكلام العادي.

ولقد حظيت الدراسات العربية بنصيب وافر من هذه القضية على يد عدد من كبار النقاد العرب، وعلى رأسهم البلاغي النحوي المتقن .. عبد القاهر الجرجاني في نظريته الرائدة عن (النظم)، ثم جاء من بعده الناقد المذاقني حازم القرطاجي الذي بسط الفحصية من أفق أوسع، وكسر ذلك القيد الحديدى الذى وضعه قدامة بن جعفر فى تعريف الشعر وربطه بالوزن والقافية، لتد حاول حازم أن يبحث عن العوامل الكامنة فى بنية اللغة الشعرية التي تجعل القول شرياً، فأضاف مفهوم (التخييل) مفيداً من جهود الفلسفه النقاد مثل: ابن سينا، والفارابي، وابن رشد، فرفَّ الشعر بائنة "كلام مخيَّل" موزون مختص في لسان العرب بزيادة الدقنية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخييل^(٢٠).

وبهذا نفذ حازم إلى جوهر الشعر، ووضع يده على مفاتيح ذلك الكنز الدفين الذي ما فتئ النقاد يبحثون عنه منذ أسطوا، وأقام تصورات تضارع

(٢٠) حازم القرطاجي، منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، ت. الحبيب بن الخوجة، تونس، ٨٩.

في نضجها واتكمالها ما يلوكه نقدة الغرب في العصر الحديث، من خلال مفهوم التخييل والتخييل موزعا الأدوار والوظائف على أطراف الرسالة الأدبية، ومطيفاً بالعناصر المختلفة للحدث الشعري كما شخصها (رومانتيكيون) حديثاً، فأشار إلى دور المرسل والمتلقي، والرسالة والسيقان، والشفرة ووسيلة الاتصال، وربط كل ذلك بمفهوم التخييل الذي هو عماد الشعر وعموده، وعرفه قائلاً: "والخيال أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفع لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض" (٢١).

فحاازم يولي الطرف الآخر في الحديث الأدبي - وهو المتلقي - أهمية كبيرى، ويلتقطي في ذلك مع النظريات الحديثة التي تبحث عن دور (القارئ في النص)، والإحساس الانفعالي الجمالي الناتج عن القصيدة، وتلك من أهم سمات النذرية (الشعرية) الحديثة في النقد الأدبي، فمفهوم (الشعرية) الذي يأوكله كبار نقاد الغرب، ينتهي إلى ثقافات تراكمية أسهمت فيها حضارات إنسانية مختلفة.

الشعرية في المفهوم الغربي:

الشعرية عند (جون كوين) "علم موضوعه الشعر"، وكلمة الشعر كانت تعنى في العصر الكلاسيكي .. النظم التقليدي، ولكنها اليوم (وبخاصة عند الرومانسيين) تحولت من السبب إلى الفعل، من الموضوع إلى الذات، لتعنى الإحساس الجمالي الخاص الناتج عن القصيدة، ثم أصبحت تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية، ويؤدي إلى إثارة المشاعر الجمالية،

(٢١) حازم القرطااجني، منهاج البلاغة وسراج الأدباء، ت. الحبيب بن الخوجة، تونس، ٨٩.

وخلق الحسّ بالمقارنة، والانزياح بعيداً عن المألوف والتقليدي، وليس
الظاهرة الشعرية محصورة داخل الأدب فهي موجودة فيسائر الفنون وفي
الأشياء الطبيعية، فقد نصف مشهداً طبيعياً أو شخصاً ما بأنه شعري أو
شاعري^(٢٢).

فاللغة الشعرية ليست جاهزة، وليس لها نموذج خارج اللغة، "والشعر
كامن في القصيدة، وموضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم وإنما شكل
خاص من أشكالها، وإنما يُعد الشاعر شاعراً لا لأنّه فكر أو أحسن، ولكن لأنّه
عَبَرَ وهو ليس مبدع أفكار وإنما هو مبدع كلمات، وكل عبريته تكمن في
اختراع اللغة"^(٢٣).

فالشعراء - كما تقول المقوله العربية القديمة الآنفة الذكر - "أمراء
الكلام، يصرّفونه أني شاعوا، والقصيدة ليست تعبيراً وافياً عن عالم غير
عادي، ولكنها تعبر غير عادي عن عالم عادي، إن القصيدة هي "كيميات
الكلمة" والتي من خلالها تاتح في العبارة كلمات تعدّ متّافرة في قانون
الاستعمال العادي للغة"^(٢٤).

فالشاعر يخلق الكلمات خلقاً حينما يزرّعها في سياقات جديدة لم تألفها
من قبل، وويل للشاعر الذي لم يوفق في جمع كلمتين لم تلتقيا من قبل،
وعبرية الشاعر تكمن في الطريقة التي يعبر بها عن الأشياء، فليس هناك
عالم شعري، وإنما هناك طريقة شعرية للتعبير عن العالم، والشعر ليس نثراً
يضاف إليه شيء آخر، إنه عالم مختلف تماماً "إننا نستطيع أن نقرأ الترجمة

^(٢٢) جون كوبين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش، دار المعارف،
ط. ٣، ١٩٩٣، ١٧ بتصريف.

^(٢٣) السابق، ٥٥.

^(٢٤) السابق، ١٤٠.

النثرة لقصيدة ما، لكن بشرط أن ننسى هذه الترجمة حين نعيد قراءة القصيدة إن النصين لا يمكن أن يتزامنا في الوعي، وهناك مشقة في رؤية أحدهما، وهو النثر يغمر الآخر ويغرقه، إن الشعر له جوهر ملكي، فإذاً يسود وحده أو يعتزل^(٢٥).

إن (الشعرية) تمارس نوعاً من الانزياح أو الانحراف عن قوانين اللغة العادلة، وعن المعيار الدارج والمأثور لها، وكلما تصرف مستعمل اللغة في هيكل دلالاتها أو أشكال تراكيبيها بما يخرج عن المأثور انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الشعرية، فأن يقول: "ذَبَّتِ الْقَوْمُ وَقَتَّلَتِ الْجَمَاعَةَ"؛ فأنت لا تعمد إلى أي خاصية أسلوبية (شعرية)، أما قولنا: "فَرِيقًا ذَبَّتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتَلُونَ" فيحيى انزياحاً أو عدولَاً عن النمط التركيبي الأصلي؛ فهذا انزياح متصل بالتوزيع أي بالعلاقات الركبة^(٢٦).

فالانزياح شرط أساس من شروط (الشعرية) ولكنه ليس انزياحاً فوضوياً عشوائياً كيما اتفق، إنه محكوم بضوابط تصونه عن العشوائية والاضطراب والفوضى، وإذا كان الانزياح يخرج قانون اللغة في لحظة ما، فإنه لا يقف عند هذا الخرق، وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد لنكلام توازنه وانسجامه ووظيفته التواصلية الإبداعية، وثم اتفاق بين معظم النقاد على أهمية الانزياح ووظيفته الشعرية، وتتعدد في ذلك مصدرياتهم، ولكنهم يتفقون على المضمون.

^(٢٥) جون كوين، بناء لغة الشعر ، ٢٠٧.

^(٢٦) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ١٦٣.

ويرصد د. عبد السلام المسدي كشافاً لاصطلاحات نقاد الغرب حول مفهوم الانزياح يجمل أن نشير إليه في عجالة: (٢٧)

Valery	فاليري	الانزياح - التجاوز
Spitzer	سبيترر	الانحراف
Wellek, Warren	رينيه ويلك أوستن وارين	الاختلال
Peytard	بليتار	الإطاحة
Thiry	تييري ليجلتون	المخالفة
Barthes	رولان بارت	الشناعة
Cohen	جون كوهن	الانتهاك
Todrov	تودروف	خرق السنن أو اللحن
Aragon	أراجون	العصيان
Le groupe "MU"	جماعة مو	التحريف
Jakbson	جاكسون	خيبة الأمل

وهذه المصطلحات تتوافق مع المصطلح البلاغي العربي القديم "العدول" أو التحول عن المثالي إلى المنحرف، وهذا التحول "يعزى إلى عبرية اللنة، إذ تسمح بالابتعاد عن المألوف"، فتوقع في نظام اللغة اضطراباً يصبح هو نفسه انتظاماً جديداً" (٢٨).

(٢٧) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ١٠٠.

(٢٨) السابق، ص ١٠١.

وليس المقصود بالانحراف عن المثال وتخطي الرتب المحفوظة، ومجافاة قواعد النحو والتركيب، مجرد الخروج والرغبة في الابداع، وإنما يكون لأغراض فنية، فإذا كان النحاة يهتمون بمسألة الرتبة باعتبارها ممثلاً لمماثلة الأداء في التركيب المألف، فإن البلاغيين لا يهتمون في مباحثهم بهذه الرتب إلا بالمقدار الذي يساعد على تحديد كمية العدول وكيفيته، وهو عدول يتم من خلال عوامل نفسية تكتمل عملية التخاطب: كتشويق السامع أو التفاؤل أو التلذذ أو غيرها^(٢٩).

ويدللي البلغاري (تودروف) بذلك في القضية، ويرى أن الشعرية جاءت لتضع حدأً للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع .. إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه.

وليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستقطبه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل - nondé - لا يعتبر تجلياً لبنيّة محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى بتلك الخصائص المجردة التي تصنّع فرادة الجيد الأدبي، أي الأدبية^(٣٠).

^(٢٩) د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، لونجمان، ٢٧٢.

^(٣٠) ترجمة تودروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية - توبيقال ط٢، ١٩٩٠، ص ٢٣.

فالشعرية وفق مفهوم "تودروف" تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي العامة، القائمة والممكنة والمحتملة، وعن كلياته النظرية الآتية والمستقبلية، الفعلية والتجريبية، وهذا ما يفرق بين عمل الأسلوبية التي تحل النصوص القائمة، وعمل (الشعرية) التي تسعى إلى خلق القوانين العامة التي تصنع فرادة التجربة الأدبية. ولعل هذا يذكرنا بمفهوم الشيخ الرئيس "ابن سينا" حول قضية الشعر؛ حيث كان يسعى إلى إيجاد قوانين للشعر (العام) بحسب كل اللغات.

وقد انتبه فلاسفة الإسلام إلى العلاقة بين الفنون المختلفة، وإلى أن مجال (الشعرية) لم ينحصر في الأدب وحده، بل امتد إلى بقية الفنون كالموسيقى والرسم والرقص، وأنها جميعاً تقوم على المحاكاة، وأن أحد الأشياء التي تميّز فناً عن آخر هو "وسيلة - المحاكاة" الذي رأها ابن سينا تمتد إلى اللفظ، واللحن والرزن^(٢١).

وقد سبق أن أشرنا إلى تعرف المُنظّر اللساني رومان جاكبسون على الوظيفة (الشعرية) بوصفها أحد أهم الوظائف في الحديث الكلامي، وهو يرى أن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت، وهو يتغير مع الزمان إلا أن الوظيفة الشعرية هي عنصر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريفه والكشف عن استقلاله، ويقول: إذا ظهرت الشعرية، أي الوظيفة الشعرية، وبلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، فإننا سنتحدث حينئذ عن شعر، ويتسائل جاكبسون قائلاً: ولكن كيف تتجلّى الشعرية؟ وما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ ويجيب: إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليس مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا

(٢١) د. أفت الروبي، نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٤، ص ٧٨.

انباتاً لل فعل . و تتجلى في كون الكلمات و تركيبها دلالاتاً و شكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة^(٣٢) .

ويعرف جاكبسون الوظيفة الشعرية بأنها "التي يتم فيها التشديد على الرسالة لحسابها الخاص" ، ولا يعني جاكبسون بالرسالة "المحتوى الفكري" بالطبع (الذى تقوم الوظيفة المرجعية بالتركيز عليه) ، وإنما يعني ببساطة فعل القول ذاته بوصفه شكلاً لغويًا ، أو كما يقول (موكاروفسكي) : إن الوظيفة الشعرية تكمن في الأهمية التصوّي لفعل القول ذاته ، أما بالنسبة لجاكبسون فإن التقنية الرئيسية هي استخدام لغة نسقية عالية^(٣٣) .

ويركز جاكبسون على الوظيفة الشعرية التي تجعل من عمل ما .. عملاً أدبياً ، ويتمثل ذلك في محوري الاختيار والتأليف ، "فالاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطبقان ، بينما يعتمد التأليف وبناء المتنالية ، على المجاورة ، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ، ويرفع التماثل إلى مرتبة الرسيلة المكونة للمتوالية . ويوضّن كل مقطع في الشعر في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتنالية"^(٣٤) .

فجاكبسون هنا متأنّر بأفكار (دي سوسير) حول المحور الأفقى والمحور الرأسى ، ويسعى إلى استئثارها في تشكيل مفهوم الشعرية ، فالشعرية تدور في فلك البنية اللغوية والتشكيل الصوتى ، ولكنها لا تكتفى بذلك بل تجوس في خفايا هذا البناء ، وتسعى إلى استكشاف الرموز التي يمكن أن

(٣٢) جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبarak حنون ، المغرب ، ١٩٨٨ ، ١٩

(٣٣) جوناثان كولر ، الشعرية البنوية ، ترجمة السيد إمام ، دار شرقيات ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ٨٠ .

(٣٤) قضايا الشعرية ، ٣٣ .

يؤدي إليها هذا البناء اللغوي من خلال هذه الإشارات الحرة الطلقة، ولذلك فإن "كثيراً من الخصائص الشعرية لا يقتصر انتماها على علم اللغة، وإنما إلى مجل نظرية الإشارات، أي إلى علم السيمولوجيا العام" ^(٣٥).

و JACKSON هنا أيضاً يطور أفكار أستاذة (فردينان دي سوسير) حول علم الإشارات واعتبارية اللغة أو مفهوم السيمولوجيا الذي يشتهر به سوسير، واستطاع JACKSON أن يوظفه في مجال الدراسة الأدبية بما نتج عنه من "إطلاق الإشارات كدوال حرة، لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلاقي بواعتها مع بوعاث ذهن المتلقى، ويصير القارئ الدرّب هو صانع النص" ^(٣٦).

ثم يأتي رولان بارت، فارس النص وعاشقه ليرسخ دور القارئ في صياغة النص، وليعلن عن (موت المؤلف)، فـ "الأنّا" الذي يكتب النص كما أودّنح بارت هو "أنا من ورق" فهو لا يتمتع بأي امتياز، ويعمل النص جاهداً على إبعاد هذا الأوديب، فالنص كما يقول بارت: "هو (ويجب أن يكون) ذلك الشخص الواقع الذي يبرز عبقريته للأدب السياسي"، وموت المؤلف يلعب وظيفة ثلاثة لدى بارت، فهو من جهة يسمح بإدراك النص في تناصه، ومن جهة ثانية يبتعد بالفقد عن النظر في الصدق والكذب (عقيدة الأخلاق الأدبية)، والتقريب عن أسراره ليجعله مذركاً في لعبة أداته، ومن جهة ثلاثة - وهو الأهم - يفسح المجال لتموضع القارئ، إذ أن مولد القارئ يجب أن يؤدي ثمنه بموت المؤلف" ^(٣٧).

^(٣٥) الخطيبة والتکفیر، ٢٠.

^(٣٦) السابق نفسه.

^(٣٧) عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، ص ٦١ - ٦٢.

وَحِينَ يَبْشِرُ (بارت) بِمَوْتِ الْمُؤْلِفِ؛ فَهُوَ يَبْشِرُ بِمَوْتِ النَّقْدِ التَّارِيْخِيِّ التَّقْليْدِيِّ، وَتَخْقِي السِّيرَةِ الذَّاتِيَّةِ لِلْمُؤْلِفِ، وَتَارِيخِ حِيَاةِ الْكِتَابِ وَالْأَزْمَاتِ النُّفُسِيَّةِ الَّتِي مَرَّ بِهَا، وَالْمَلَابِسَاتِ الَّتِي اسْتَغْرَقَتْهُ مِنْذَ طَفُولَتِهِ. إِنَّ النَّصَ الأَدْبَرِيِّ مِنْذَ مِيلَادِهِ يَنْفَصِلُ عَنِ الْوَالِدِ (المُؤْلِفِ) وَيَصِبِّحُ (يَتِيمًا) يَبْحَثُ لَهُ عَنْ أَبٍ جَدِيدٍ هُوَ (القارئ المثالي)، وَالقارئُ هُنَا لَا يَقْرَأُ فَقْطًا، بل يَكْتُبُ وَيَفْسُرُ وَيَبْدِعُ وَيَعْيِدُ خَلْقَ النَّصِّ مِنْ جَدِيدٍ، وَلَمْ يَعْدِ النَّصُ بُنْيَةً مِنْ الْمَعْانِيِّ وَالدَّلَالَاتِ بَلْ كُتْلَةً مِنَ الإِشَارَاتِ الْحَرَةِ يَتَطَلَّقُ فِي فَضَاءِ الْمَعْنَىِّ، وَمَوْضِعُ عِلْمِ الْأَدْبِ لَدِي بَارْتِ لَيْسَ هُوَ فَرْضٌ مُحْتَى عَلَى النَّصِّ، وَرَفْضُ الْمَعْانِيِّ الْأُخْرَىِّ، وَإِنَّمَا مَا يَمْيِزُهُ هُوَ السَّمَاتُ التَّالِيَّةُ:

- لَيْسَ عِلْمًا لِلْمَحْتَوِيَّاتِ، وَلَنْ يَكُونُ، وَإِنَّمَا هُوَ عِلْمٌ لِلْأَشْكَالِ (أَيْ لِشُروطِ الْمَحْتَوىِ).
- لَا يَهْتَمُ بِالْمَعْنَىِ الْوَحِيدِ الْقَارِئِ مُثْلَ الْفِيُولُولُوجِيَا، وَإِنَّمَا بِتَغْيِيرَاتِ الْمَعْنَىِ الَّتِي تَتَوَلَّ وَتَكُونُ قَابِلَةً لِلتَّوْلِيدِ.
- لَيْسَ مَوْضِعَهُ الْمَعْانِيِّ الْمَمْتَثَّلَ لِلنَّصِّ، وَإِنَّمَا الْمَعْنَىِ الْفَارَغُ الَّذِي يَدْعُسُهَا جَمِيعًا.
- عِلْمُ الْأَدْبِ لَنْ يَعْطِي أَيْ مَعْنَى وَلَنْ يَعْثِرَ عَلَيْهِ، وَإِنَّمَا سِيَاصَفُّ بِأَيِّ مَنْطَقَ تَتَوَلَّ الْمَعْانِيِّ (٣٨).

فَالشَّعْرِيَّةُ الْبَنِيَّوِيَّةُ لَيْسَتْ هَرْمَنِيَّوْطَرِيقِيَّةً، وَلَا تَقْتَرَحُ تَأْوِيلَاتَ للْعَمَلِ الْأَدْبَرِيِّ، وَلَا تَقْتُومُ بِحَسْمِ الْمَنَاقِشَاتِ الْأَدْبَرِيَّةِ، إِنَّهَا نَظَرِيَّةٌ فِي مَارِسَةِ الْقِرَاءَةِ، تَسْمِحُ بِتَعْدِيدِ الْقِرَاءَاتِ وَتَنْوِعِهَا، فَلَيْسَتْ هَنَاكَ قِرَاءَةٌ صَحِيحةٌ وَأَخْرَى خَاطِئَةٌ، إِنَّهَا تَنْتَظِرُ إِلَى الشِّعْرِ باعْتِبَارِهِ إِحْدَى الْطَّرَائِقِ الَّتِي تَخْلُصُ الْكَلْمَةَ مِنَ القيودِ الْمَفْرُوضَةِ عَلَيْهَا مِنْ قِبَلِ النَّظَامِ الْمَنْطَقِيِّ، وَلَيْسَ باعْتِبَارِهِ طَرِيقَةً لِفَرْضِ قِيودٍ

(٣٨) عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، ص ٧٧.

جديدة على الكلمة، "إن الكلمة - كما يقول بارت - تومض بحرية لا نهائية، وهي على استعداد لأن تشغّل صوب ألف علاقة مبهمة وممكنة"^(٣٩).

فالكلمة الشعرية إشارة منتصبة في فضاء مطلق من المعاني، وليس لها ماضٍ لصيق أو بيئة ثابتة، وتحت كل كلمة يمكن نوع من الجيولوجيا الحيوية، ومنها يتجمع المضمون الكلّي للّفظ والتاريخ اللانهائي للكلمة، إنها لا تعطى معنىً محدداً، بل تعطى معنىً فارغاً تتجمع حوله كل المعاني، ومن ثمَّ فلا سبيل لإيجاد قراءة موضوعية للنص، أو تفسير واحد، وسيظل النص تجربة شخصية، وأفضل النصوص هي التي تتعدد قراءاتها باختلاف قرائتها. فكل قراءة هي وصف نقدي لفهمنا للنص، أي وصف للعلاقة بين القارئ والنص، وهذا تتمايز القراءة عن النقد، فإذا كان النقد يحمل حكماً سلطوياً على النص، فإن القراءة كالألم الحاني الذي تحمل كل الاحتمالات، وتبرر الانحرافات، ومن ثمَّ فالقراءة مسار في فضاء النص، فليس للنص معنىً مفرد، وثمة تعدد في التأويلات، وإن يكن ثمة قراءة أكثر وفاء من قراءات أخرى على الرغم من أنه لا توجد قراءة تامة الوفاء.

وكما يقول (تودروف) وهو أحد أهم منظري الشعرية: "فلا يمكن اقطاع العمل من قارئه، فالقيمة كامنة في العمل، ولكنها لا تبرز إلا في اللحظة التي يستطعه فيها قارئ ما، ليست القراءة فعل تجلية للعمل فقط، وإنما هي أيضاً عملية تقويم، وهذه الفرضية لا تعود إلى التأكيد على أن جمال العمل لا يأتي إلا من قارئه، وعلى أن هذه العملية تتطلّب تجربة فردية يستحيل رصدها بصراحة، فالحكم التقويمي ليس مجرد حكم ذاتي، ولكننا نزيد الذهاب

^(٣٩) رولان بارت، درجة الصفر في الكتابة، (R. Parthes, Le Degre Zero, p. 37)، عن كوللر، الشعرية البنوية، ص ٢١٨.

أبعد من هذا الحدّ نفسه، وهو الفاصل بين العمل والقارئ، ونريد اعتبارهما مكونين لوحدة ديناميكية^(٤٠).

وهذا ما يلقي على عاتق القارئ عبئاً كبيراً لأنّ وظيفته باللغة الأهمية والدينامية، فهو يسهم في خلق النص الأدبي واستطاعه وتشكيله، فلم يعد النص الأدبي مجرد واحة يلقي القارئ بجسده المنبه على عشبها طلباً للراحة والاسترخاء بل أصبح همّاً يلزمه ويلاحقه فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد لأى، ولم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص بل أصبح منتجاً له ومشاركاً فيه بصورة أو بأخرى^(٤١).

وهذا نوع من القراءة الحرّة المتحرّرة من كلّ القيود التي لا تبحث عن معنى غائر في النص يعده الحصول عليه ظفراً وتنهي، القضية، إنّ مجيء الشعرية - كما يقول (تودروف) - يطرح من جديد المسألة المحتملة: قيمة العمل، وما إن نسعى مستلهمناً مقولاتها لوصف بنية عمل معين وصفاً دقيقاً حتى نواجه الاحتراز نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال، إننا نصف البنى النحوية والانتظام الصوتي لقصيدة ما ولكن ما الجدوى من ذلك؟ هل يسمح لنا هذا الوصف بفهم علة الحكم على هذه القصيدة بالجمال؟^(٤٢).

فالباحث عن علة الحكم على قصيدة بالجمال أو غيره، أحد مطالب الشعرية الأساسية.

^(٤٠) ترفيتان تودروف، الشعرية، ص ٨٣.

^(٤١) د. فوزي عيسى، النص الشعري، وأليات القراءة، منشأة التعريف، ص ٩.

^(٤٢) تودروف، الشعرية، ص ٨٠.

إن الشعرية ليست قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته، بل في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في الملنقي، ومخالفته كل التوقعات وإثارة الدهشة، وخلق الحس بالمفارة، وبعث اللذة، وإثارة التعجب، وخلق التوتر والمفاجأة، وبعث لغة جديدة تهدم المألوف لتبني على أنقاضه لغة شعرية وكأنها توقع في نظام اللغة اضطراباً يصبح انتظاماً جديداً، ويُحدث في نفس الاستيفي وقعاً لذيناً.

هذه هي بعض ملامح (الشعرية) وفقاً للتصورات والمفاهيم الغربية، وليس غريباً أن نقول: إن بعض نقاد العرب قد شارفوأ هذه المفاهيم بصورة حلية وانسحنة، وقدمو نظارات نتيدة ناضجة في التعامل مع النصوص الأدبية، وبخاصة لدى عبد القاهر الجرجاني في نظرته الوعائية عن "النظم"، وحازم القرطاجني في أفكاره الخصبة حول المحاكاة والتخييل، ودور القارئ في النص وانفعاله معه وبه - كما أشرنا من قبل.

سمات اللّغة الشّعرية

لم يعد هناك شك في أن اللّغة الشّعرية لغة خاصة متفردة؛ لغة تحطم اللّغة العاديّة لتعيد صياغتها من جديد، وتقيم علاقات جديدة بين الكلمات والأشياء، ولا بد أن تكون لهذه اللّغة سمات فارقة تميّزها عن غيرها، وسنحاول أن نستقصي بعض ملامحها فيما يلي:

١- الإيدياتية:

وهي السمة الفارقة بين اللّغة العاديّة واللّغة الأدبية، فاللّغة التقريرية تعجز عن الإيحاء وخلق الصور وصنع علاقات جديدة بين الأشياء فلا تصنع شعراً، لأن هدفها هو المعنى الأخلاقي أو الوعظي الواضح الذي يمكن توصيله عن طريق النثر، أما الشعر .. فهو فن، أي لغته جديدة ومتعددة تستخدّم كل ما تتّبّعه اللّغة من إمكانات التعبير لتثير في النفس حالات شعورية وإحساسات جمالية ولكن ليس بدون معنى، إذ لو كان الأمر خالياً من المعنى لكان هذراً، وإنما المعنى الإيدياتي تخيلي لا ينفصل عن اللّغة بل متّحد بها؛ فهو إشعاع من إشعاعاتها وإيحاء من إيحاءاتها^(٤٣)، فالطابع الإيدياتي من أهم سمات اللّغة الشّعرية حتى إنه لا يمكن العثور في أي عمل على "كلمة واحدة أدبيّة لا تهدف إلى ممارسة لون من التأثير على الشّعور سواء نجحت في هذه الممارسة أم لا"^(٤٤).

^(٤٣) محمد رضا المبارك، اللّغة الشّعرية في الخطاب النقدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة، بغداد ١٩٩٣، ص ١٢٠.

^(٤٤) د. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص ١٧.

الغموض الفني الذي لا يصل إلى درجة اللبس .. من سمات اللغة الشعرية، وقد أولاه نقادنا القدامى اهتماماً كبيراً انطلاقاً من كون الشعر لمحه دالة، وان خير الشعر ما يعطيك معناه بعد مطولة، وأن الشيء إذا نيل بعد الجهد كان أحلى وقعاً على النفس، وقد شبهوه ببرد الماء على الظما.

وهذا ما أكدت عليه دراسات الشعرية المعاصرة فيما يذهب إليه جاكوبسون حيث يرى أن "الغموض خاصية داخلية، ولا تستغني عنها كل رسالة ترتكز على ذاتها، وباختصار فإنه ملمح لازم للشعر"^(٤٥). وهو السمة المائزة بين "مستوى اللغة العادية ومستوى اللغة غير العادية، وما يرتبط بها من ضرورة الكشف عنه في المستوى الأول لاستمرار الاتصال، والخلاف حول ذلك في المستوى الثاني من ضرورة تحقيق تفاعل بين المنتج والمتنقي بانفتاح لغة الأول وقدرة الثاني على النفاذ إليها من جهة، أو الإبقاء عليها؛ حيث إنه علامة فارقة عن لغة التعامل اليومي من جهة ثانية"^(٤٦).

وهو ما يعبر عنه عبد القاهر الجرجاني بالمعنى الثواني، التي تحتاج إلى شيء من المعاناة الذهنية وتحريك الخواطر والمتابرية في الطلب.

ولكن عبد التاجر بحسنه الجمالى المرهف يلحظ وجود فارق حيوى بين هذا المستوى الدلالي وبين (التعقيد والتعميم)؛ حيث تتغلب الشاعرية على الشعرية، فيكون اعتقاد الشاعر في الشعرية احتمالاً للانغلاق الدلالي، وهذا الانغلاق ينقلها إلى خارج دائرة الشعرية، بل خارج دائرة الاتصال على إطلاقها.

^(٤٥) رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ٥١.

^(٤٦) د. سعيد بحيري، علم لغة النص، لونجمان، ١٩٩٧، ص ٤٥.

ويبدو ~~هـ~~ أن عبد القاهر يميل إلى الوسطية، فلا يميل إلى التسطيح الكامل ولا التعمية الكاملة وإنما "البنية الشعرية بين هذا وذاك، وهذا الموقف ليس عملية تلقي، وإنما عملية توفيق بين ما يتطلبه الشعرية من غموض محسوب، وما يتطلبه التلقي من قدرة ذهنية في الوصول إلى الناتج الدلالي" (٤٧).

٣- المفارقة:

ولعل من أهم سمات اللغة الشعرية بما تتيحه من طاقات لغوية متجردة تتبع من مجاوزة الواقع والابتعاد عن معجمية اللغة بحيث تكون أمام لغة شعرية لها كثافة تحجب النظر عنها ولا تسمح باختراقها، وهو شيء قريب من السحر لأنه يدرك خارج إطار العقل حيث (يختصر ما بين المشرق والمغرب ويجمع ما بين المشتم والمعرق، وهو يريك المعاني المماثلة بالأوهام شبهها في الأشخاص المائثلة والأشباح القائمة، وينطق لك الآخرين، ويعطرك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد).

وكل ذلك يمثل - من وجهة نظر عبد القاهر - لوناً من السحر التعبيري نتيجة للفجوة بين التعامل الشعري والواقع المعجمي، حيث تتصير المفارقة تائلاً مع اتحاد الجهة التي تصدر منها، لأن اختلاف البهجة يضع المفارقة في إطارها التعبيري المألف، فتضييع منها كثير من الجوانب الشعرية" (٤٨).

٢٨

(٤٧) د. محمد عبد المطلب، قضايا الدائنة عند عبد القاهر الجرجاني، لونجان، ١١٣ - ١١٤.

(٤٨) السابق، ١٠٥.

وقد مثل عبد القاهر الجرجاني لهذ اللون بنماذج وفيرة تتبدى فيها الخلابة والمفارقة، كأن يجعل الشيء من جهة ماء ومن جهة أخرى ناراً، كما في قول بعضهم:

أنا نارٌ في مرتعي نظر الها سد ماء جار مع الإخوان

وَكَمَا يَجْعَلُ الشَّيْءَ حَلْوًا مِرَا، وَصَابِيًّا عَسْلًا، وَقَبِحًا حَسْنًا، كَمَا قَالَ:

حسنٌ في عيون أعدائه أقبح من ضيف رأته السوام

وَكَمَا يَجْعَلُ الْحَاضِرَ غَائِبًا، كَمَا قَالَ:

أيا غائبًا حاضرًا في المؤود سلام على الحاضر الغائب

أيا غائبًا حان رأً في الفؤاد

أَنَّ السَّائِرَ مُقِيمًا كَمَا يَجِيءُ فِي وَصْفِ الشِّعْرِ الْحَسَنِ الَّذِي يَتَداوَلُهُ
الرَّوَاةُ وَتَهَادِاهُ الْأَلْسُنُ، كَمَا قَالَ الْقَاضِيُّ أَبُو الْحَسَنِ:

وجوابة الأئمّة موقفة تسير ولم تبرح الحضرة^(٤٩)

٤ - الانفعالية:

تماز لغة الشعر عن اللغة العادية بما تحمله من شحنات عاطفية، فاللغة في الشعر ليست ألفاظاً لها دلالة ثابتة جامدة ولكنها لغة انفعال مرنّة، بل أميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متعددة دائماً بتجدد الانفعالات، فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائماً استخداماً جديداً، وهذا ما قاومته وضعية اللغة مقاومة كبيرة، وأهـم بحث اللغة التقليدية بالفاظها وبصور استخدامها المنهورة هي الميدان الذي يستطيع أن يتحرّك فيه الشعراء بانفعالاتهم الخاصة ولا يباح لهم الخروج منه.

^(٤) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت: رشيد رضا، بيروت، ١٩٧٨، ١١١-١١٢.

كما يؤكد ريتشاردز على التفريق بين اللغة العلمية ولغة الشعر، فالجملة يمكن استخدامها بغضن الإحالة التي تسببها بصرف النظر عن صحة تلك الإحالة أو عدم صحتها، وتلك هي لغة العلم. لكن اللغة يمكن استخدامها أيضاً من أجل الإثارة العاطفية التي تتولد عن الإحالة التي تحدثها، وهذا هو الاستخدام الانفعالي للغة Emotive^(٥٠).

٥ - الموسيقية:

يرفض عبد القاهر الجرجاني أن يجعل من النظام الإيقاعي ميزة في الشاعرية، ويرى أن البناء الموسيقي يمثل هيئة صورية غير قابلة للأهتزاز إلا في الحدود التي سمح بها العروضيون ومن ثم أسقطها عبد القاهر عامداً في حدود (الشعرية) النظمية فلم يعبأ بالوزن ولا القافية.

واضطر عبد القاهر أن يدفع تهمة ازدراء هذا النظام الإيقاعي (الوزن والقافية) لعوامل أخلاقية وأنها مطية إلى الكلام الهزل وسقوط القول، ورد بمقوله دينية علمية: "إنما الشعر كلام، فحسنه حسن، وقبحه قبح، وعول على الأسباب الفنية الداخلية التي تقضي إلى الشعرية"^(٥١).

بينما يرى بعض نقاد الغرب أن "لغة الشعر الأصيل ليس فيها ذرة من الشوائب، فكل شكل إنما هو شكل لمعنى، أو هو معنى لشكل، وحتى اللعب بالموسيقي والإيقاع والجنس والوقفات ونظم الكلمات، كل هذا إنما هو طريقة تنظيم النشاط الخالق في لغة الشعر فهو مثير للتوتر الداخلي وتعبير عنه في نفس الوقت، ولابد من اعتباره عناصر في الهيكل الشامل قام الشاعر بتناولها وتوظيفها باذنة جمالية؛ ففي لغة الإبداع الشعري ليست هناك زينة ولا

^(٥٠) د. عبد العزيز حمودة، المرايا المدببة، عالم المعرفة عدد ٢٣٢، ١٩٩٨، ص ١٤١.

^(٥١) عبد القاهر الجرجاني، ص ٢٤.

إضافات، كل شيء إنما هو تعبير عن الشعور، وحركة النفس منقوطة إلى اللغة طبقاً لقواعد التنظيم الجمالي^(٥٢).

ومن ثم يصبح أن تكون القصيدة - كما يقول تشارلتن - "بناءً موسيقياً باللغة، فالموسيقى سلسلة صوتية تتبع عنها المعاني لأن الشعر في حد ذاته تنظيم لنسق من أصوات اللغة تنظيماً يحدث نوعاً من الإثارة، فالإنسان مفطور بطبعه على إيقاع الصوت الموسيقي المنغوم"^(٥٣).

وهذا يعني أن البناء النثري ليس شيئاً عرضياً في القصيدة بل هو أمر جوهري، وهو وسيلة تعبيرية هامة ذات أثر فاعل في إحداث الأثر التخييلي المطلوب في الشعر، فمن المؤكد - مثلاً - أن الألفاظ اللغوية لا توحى لنا بحركة الحباب في كأس الخمر، إنما يوحى لنا بهذه الحركة النغم والإيقاع الموسيقيان النابحان من اللغة، كما في قول شوقي:

حَفْ كَأْسَهَا الْجَبَبُ
فَهِيَ قَضَةُ ذَهَبٍ^(٥٤)

فالوزن والنغم والموسيقى وسائل إضافية تملكتها القصيدة الشعرية لاستخراج ما تعجز الألفاظ عنه. وكذلك، توظيف الجناسات والإيقاعات والمحاكيات اللغوية يدعم المقومات الشعرية في النص، وكثيراً ما يعول عليه الشعراء الكبار - كما كان يفعل المتنبي - من نحو صليل الحلي، وقلقلة القلائل، وتغلب الغلباء، وتحديد الخدود، وتقدير القدود، ... إلخ.

^(٥٢) د. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص ٥٩.

^(٥٣) تشارلتن، فنون الأدب ت: زكي نجيب محمود، ص ٦٠.

^(٥٤) د. محمد متول، الأدب وفنونه، نهضة مصر ١٩٨٠، ص ٢٦.

يفرق دي سوسيير بين مفهوم الكلم واللغة أو اللسان، فإذا كانت اللغة ملكاً شائعاً للأمة فإن الكلام يدخل في منطقة الإبداع الشخصي والممارسة الوعائية القائمة على الخلق والإبداع.

وقد أكد عبد القاهر العرجاتي على أن المزية في اللغة الشعرية هي صفة تختص بالمتكلم أو هي "مزية بالمتكلم دون واضح اللغة". فاللسان العربي ملك للأمة العربية، ولا يوجد فيها غير (منتبي) واحد، وكذلك اللسان الإنجليزي ملك للإنجليز، وليس لديهم سوى (شكسبير) واحد. ومن هنا يمكن المقارنة بين مستوى اللغة من حيث أن "الزاوية الأولى التي يمكن النظر من خلالها إلى العلاقة بين مستوى اللغة (اللغة العاديّة، واللغة الفنّية)" هي أصطلاحية المستوى الأول وعرفته وشيوعه، وخصوصية المستوى الآخر وفرديته، فاللغة العاديّة متعارف عليها من الجميع، مباحة لهم لا يتقاضاون في العلم بها أو استخدامها، أما اللغة الفنّية فهي من نتاج الفرد المبدع، وهي لذلك شخصية تصدر عن عقريّة البلاغ، وتتحدى ما هو نمطي اصطلاحي^(٥٥).

وذلك هي شوارد المنتبي وأوابده التي تحتها من صخرة إبداعه وعقريته، وظل الناس يلهثون وراءها ويؤاخذونه عليها، وهو لا يأبه بهم، وقدّيماً قال الشاعر: "عليَّ أن أقول .. وعليكم أن تتلوا".

٧- الانحراف:

يمثل الانحراف أهم سمات اللغة الشعرية، فاللغة الشعرية في جملتها تمثل عدولاً أو انتهاكاً لما هو مألف في اللغة المثالية المحايدة أو ما أطلق عليها رولان بارت "درجة الصفر في الكتابة"، والانحراف هو "عدم الاتفاق

^(٥٥) د. عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٨٥

بين الإشارة والمعنى^(٥٦)، بمعنى كسر الدلالة الأولية للألفاظ والابتعاد بها عن دلالتها المعجمية بإنشاء علاقات جديدة بين الألفاظ المكونة للنص، والخروج العاًمد عن الاستخدام المثالي وفقاً للمقوله العربية: "الشعراء أمهاء الكلام يصرفونه أئَى شياعوا".

وليس معنى هذا الخروج إلى دائرة الفوضى والغموض والعبثية، فلقد أكد الدارسون أن هذا "الانزياح ليس مطلقاً، والبنوية خاصة تؤكد على النظام، لأن الانزياح لو كان مطلقاً لخرج عن اللغة إلى محض الهذيان، لهذا يؤكد جون كوهين على أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، وكل صورة تفرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن هذا الانزياح لا يكون شرعاً إلا إذا كان محاكماً بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول"^(٥٧).

^(٥٦) بول دي مان، العمى وال بصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ت: سعيد الغانمي، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٥٣.

^(٥٧) محمد المبارك، اللغة الشعرية، ص ٢٣١.

ون ملهم "الشعرية" عند المتنبي

قراءة في قصيدة "الحمى"

أشرنا فيما مضى إلى بعض خصائص (الشعرية)، وقد رأينا أن مفهوم الشعرية ينصب على التحولات أو الانزيادات التي يلجا إليها الفنان المبدع فينحرف بها عن قانون اللغة العادية، وهذا الانزياح أو الانحراف ليس فوضوياً، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول، وإلا لعد هذراً وكلاماً تافهاً، كما يفعل بعض شعراء الحداثة ومن يوغلون في الغموض والرمزية، ويأتون بأشياء تخرج عن حدود العقل والتخيل إلى مناطق الوهم والسذاجة.

ليس المقصود بخرق اللغة مجافاة قواعد النحو والتركيب والاستعارة والمجاز ... فكل ضوابطه، وما يخدمه الشعر من آليات تحرف باللغة عن مستوى الكلام العادي والتسطيع والثرية دون التوغل في مناطق الوهم والجنون واللائق واللامنطق.

إذا كانت اللغة النثرية تحافظ على ترتيب الكلام وسلامته بترتيب معين، فإن اللغة الشعرية تعمل على تشويش هذا الانضباط بالتقديم والتأخير والخروج على النظام، وإذا كانت اللغة العادية تسند إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، فإن الشعر يخرق هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة مثل: الخاق المعطر، والحزن النبيل، والسماء التي تبكي، والأرض التي تغنى، والحمى التي تزور في ثياب امرأة ... إلخ.

وظيفة الشعر هي إثارة المشاعر الجمالية للمتلقى، وخلق الحس بالمقارنة وانتهاك المألوف، ومخالفة التوقعات، وبعث لغة جديدة تهدم العادي والمألوف لتبني على أنماطه لغة شعرية، فالشاعر مبدع كلمات لا أفكار،

والقصيدة هي كيمياء الكلمة، والشعر كامن في القصيدة لا خارجها. والوظيفة الشعرية هي الوظيفة التي يتم فيها التشديد على الرسالة لحسابها الخاص وفقاً لتصوير "جاكسون" لطبيعة الرسالة والعناصر الستة التي تتألف منها، والعلاقات القائمة بينها، فالشفرة تدرس من أجل تأسيس السياق، والرسالة لا توجد إلا متباعدة بالشفرة والسياق معاً.

ومن هنا يتحول النص إلى عالم من العلاقات المتشابكة المؤلفة من عناصر الاتصال اللغوي، بحيث تتحدد كل العناصر من أجل تحريك الحياة في هذه الرسالة، ويتوحد الشكل بالجوهر، والمحنوى بالإطار، والقشرة باللب (كالبصلة) وفقاً للمثال الذي قدمه الناقد الفرنسي "رولان بارت"، وهنا تخنقني قضنية الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى، فلا شكل ولا مضمون ولا لب، ولا قشرة، وكل قشرة تتلوها قشرة .. وهذا حتى النهاية.

فالأدب ليس علماً للمحتوى ولن يكون، وإنما هو علم للأشكال، ولا يوجد معنى ثابت وإنما هناك معنى مطلق يضمن جميع المعاني، ومن هنا تتأسس مشروعية القراءة، ولا يوجد ما يسمى بالقراءة الصحيحة أو الخاطئة، وكل قراءة هي وصف نceği للعمل، ومن هنا يبدو الفرق بين القراءة والنقد، فإذا كان النقد يحمل حكماً سلطوياً ويقوم بدور الأب الذي يصدر الأوامر وينزل العقاب، فإن القراءة تقوم بدور الأم التي تحبب وتجه (وتبرر الأخطاء)، وليس هناك أخطاء؛ فالأم لا تعترف بقصور ابنائها وكل واحد فيهم له دور».

والنص - كما أشرنا - إشارة حرة وشفرة معلقة في فضاء المعنى،
وواجبنا أن نسعى إلى فك الشفرة، وهذا ما عنان أبو الطيب المتتبى بقوله :

أَنَّمَا مَلِئَ جُفونِي عَنْ شُوَارِدَهَا وَيُسْهِرُ الْخَلْقُ جَرَاهَا وَيُخَتَّصُ

ومن هنا كان المتنبي من أكثر الشعراء العرب انحرافاً وانزياحاً عن
تقاليد الشعر العربي، مع أنه من أكثر الشعراء تقليدية، وهذه هي المعادلة
الصعبية التي حققها المتنبي حينما يكون شاعراً تقليدياً بكل ما تحمله الكلمة
من معنى، ومع ذلك فهو من أكثر الشعراء خروجاً على المألوف، ونزوعاً
إلى الشخصية وإيغالاً في الفردية، وهو من أكثرهم قدرة على خلق التوتر
والمفاجأة، وانتهاكاً للمألوف، وإيقاظاً للمشاعر الجمالية لدى المتلقي.

قصيدة المتنبي في وصف الحمي

القصيدة

مُلْمِكُمَا يَجِلُّ عَنِ الْمَلَامِ وَوَقَعَ فَعَالِسِهِ فَوْقَ الْكَلَامِ
ذَرَانِي وَالفَلَةَ بِلَا دَلِيلٍ
فَإِنِّي أَسْتَرِيَحُ بِذِي وَهَذَا
عَيْنُونَ رَوَاحِلِي إِنْ حَرْتُ عَيْنِي
فَقَدْ أَرْدَى الْمَيَاهُ بِغَيْرِ هَاءِ
يُذْنِمُ لِمَهْجَنِي رَبِّي وَسَيِّدِي
وَلَا أَمْسِي لِأَهْلِ الْبَخْلِ ضَيْفَاً
فَلَمَّا صَارَ وَدُ النَّاسِ خِبَّاً
وَصَرَّتْ أَشْكَ فِيمَنْ أَصْطَفَيْهِ
يَحْبُّ الْعَاقِلُونَ عَلَى التَّصَافِي وَحْبُّ
لَطْمِي أَنَّهُ بِغَضْنِ الْأَنَامِ
وَلِيَسْ قِرَّي سَوَى مُخَّ الْأَنَامِ
إِذَا احْتَاجَ الْوَحِيدُ إِلَى الدَّمَامِ
سَوَى عَدَّي لَهَا بِرْقَ الشَّمَامِ
وَلَمْ يَكُنْ لِمَهْجَنِي رَبِّي وَسَيِّدِي
وَلَا أَمْسِي لِأَهْلِ الْبَخْلِ ضَيْفَاً
فَلَمَّا صَارَ وَدُ النَّاسِ خِبَّاً
وَصَرَّتْ أَشْكَ فِيمَنْ أَصْطَفَيْهِ
يَحْبُّ الْعَاقِلُونَ عَلَى التَّصَافِي وَحْبُّ
لَطْمِي أَنَّهُ بِغَضْنِ الْأَنَامِ

وأنفَ من أخي لابْيِ وأمي
إذا مَا لَمْ أَجِدْهُ مِنَ الْكَرَامِ

أُرِى الْأَجْدَادَ تَغْلِبُهَا كَثِيرًا
عَلَى الْأَوْلَادَ أَخْلَاقُ اللَّنَّامِ

ولَسْتُ بِقَاتِعٍ مِنْ كُلِّ فَضْلٍ
بَلْ أَعْزِي إِلَى جَدٌ هَمَامٌ

عَجَبَتْ لِمَنْ لَهُ قَدْ وَحْدَةٌ
وَيَنْبُو نَبْوَةُ الْفَضْلِ الْكَهَامِ

وَمِنْ يَجِدُ الطَّرِيقَ إِلَى الْمَعَالِيِّ
فَلَا يَذْرُ الْمَطْيِّ بِلَا سَنَامٍ

وَلَمْ أَرْ فِي عِيُوبِ النَّاسِ شَيْئًا
كَنْفُصُ الْقَادِرِينَ عَلَى التَّمَامِ

أَقْمَتْ بِالْأَرْضِ مَصْرَ فَلَا وَرَائِيٌّ
تَخْبُثُ بِي الْمَطْيِّ وَلَا أَمَامِيٌّ

وَمَلَئِني الْفَرَاشُ وَكَانَ جَنْبِيُّ
يَمْلُّ لِقَاءَهُ فِي كُلِّ عَامٍ

قَلِيلٌ عَائِدِي سَقِيمٌ فَرَوَادِيٌّ
كَثِيرٌ حَاسِدِي صَعِيبٌ مَرَامِيٌّ

عَلِيلُ الْجَسْمِ مَمْتَنِعٌ الْقَيْسَامِ
شَدِيدُ السُّكُرِ مِنْ غَيْرِ الْمَذَامِ

وَزَانِرْتُهُ، كَانَ بِهِ - حِيَاءٌ
شَدِيدٌ الْجِدُّ عَلَى الْمَطَارِفِ وَالْحَشَابِيَّ

بَذَلَتْ لَهَا الْمَطَارِفُ وَالْحَشَابِيَّ
غَيْرِيُّ الْجِدُّ عَنِ النَّفْسِ وَعَنْهَا

يَضْيِيقُ الْجِادُ عَنِ النَّفْسِ وَعَنْهَا
إِذَا مَا فَارَقْتُهُ شَسَّانِيَّ

كَانَ التَّسْبِيحُ يَطْرَدُهَا فَتَجْرِي
فَتَوْسِيْعُهُ بِأَنْوَاعِ السَّقَامِ

إِذَا لَقَاكَ فِي الْكُرْبِ الْعَظَامِ
فَعَانَتْهَا وَبَاتَتْ فِي عَظَامِي

كَانَ عَافِفَانَ عَلَى حَرَامٍ
مَدَامِعُهَا بِأَرْبَعَةِ سَجَامٍ

أَرَاقِبُ وَقْتَهَا مِنْ غَيْرِ شَوْقِ
مَرَاقِبَةِ الْمَشْوَقِ الْمُسْتَهَامِ

وَيَصْدُقُ وَعْدُهَا وَالصَّدَقُ شَرِّ
إِذَا لَقَاكَ فِي الْكُرْبِ الْعَظَامِ

أَبْنَتِ الْدَّهْرِ عَنِي كُلَّ بَنْتٍ
 فَكَيْفَ وَصَلْتِ أَنْتِ مِنَ الزَّحَامِ
 مَكَانُ لِلسَّيْوِفِ وَلَا السَّهَامِ
 تَصْرَفُ فِي عَنَانَ أَوْ زِمَامِ
 مُحَلَّةِ الْمَقَادِ بِالْفَغَامِ
 بِسِيرٍ أَوْ قَاتَةِ أَوْ حَسَامِ
 خَلَاصَ الْخَمْرِ مِنْ نَسْجِ الْفَدَامِ
 وَوَدَعْتِ الْبَلَادَ بِلَا سَلَامِ
 وَدَأْوَكَ فِي شَرَابِكَ وَالطَّعَامِ
 أَنْسَرَ بِجَسْمِهِ طَولَ الْجِمَامِ
 وَيَدْخُلُ مِنْ قَاتَامِ فِي قَتَامِ
 وَلَا هُوَ فِي الْعَلِيقِ وَلَا الْجَامِ
 وَإِنْ أَحْمَمْ فَمَا حَمَّ اعْتَزَامِي
 سَلَمَتْ مِنَ الْحِمَامِ إِلَى الْحِمَامِ
 وَلَا تَأْمُلْ كَرَى تَحْتَ الرِّجَامِ
 سَوْيَ مَعْنَى اتَّبَاهُكَ وَالْمَنَامِ

جَرَحْتِ مَجَرَحًا لَمْ يَبْقَ فِيهِ
 أَلَا يَا لَيْتِ شِغْرَ يَدِي أَتُمْسِي
 وَهَلْ أَرْمِي هَوَايَ بِرَاقِصَاتِ
 فَرِبَّمَا شَفَيْتُ غَلِيلَ صَدْرِي
 وَضَاقَتْ خُطَّةٌ فَخَلَصْتُ مِنْهَا
 وَفَارَقْتُ الْحَبِيبَ بِلَا وَدَاعِ
 يَقُولُ لِي الطَّبِيبُ أَكَلْتُ شَيْئًا
 وَمَا فِي طِبَّهِ أَنِي جَوَادِ
 تَعُودُ أَنْ يَغْبَرَ فِي السَّرَايَا
 فَأَمْسِكْ لَا يَطَالُ لَهُ فِيرَعِي
 فَإِنْ أَمْرَضَ فَمَا مَرْضَ اصْطَبَارِي
 وَإِنْ أَسْلَمْ فَمَا أَبْقَى وَلَكِنْ
 تَمْتَعْ مِنْ سُهَادِ أوْ رُقَادِ
 فَإِنْ لَثَلَاثَ الْحَالَيْنِ مَعْنَى

ملومًكما يجلُّ عن المَلَامِ ووْقُعُ فعالِهِ فَوْقَ الْكَلَامِ

يبدأ المتتبّي قصيده بهذا البداية القوية التي يعرض فيها نفسه وذاته ورؤيته الخاصة عرضاً جريئاً كاشفاً بلا مواربة ولا رباء، مستعيناً بالصراحة المتحدية والشفافية النبيلة، وقد وظف الصياغة الشعرية اللغوية توظيفاً فنياً دقيقاً، فالملوم الذي هو شخص المتتبّي دون أن يصرح بذلك أكبير وأعلى وأرفع من تخرصات اللاثمين، وأفعاله أجلٌ من أن توصف، لذا فالملوم ووَقْعُه يجيء "مرفوعاً" بالابتداء، متعالياً بالإباء، شامخاً بالكرياء، وما دونه ومن دونه يأتي بعده "منكسرأً" مذذلاً، كما في "المَلَامِ، والكلَامِ"، ولا بأس أن تستعلي القاف والعين سائر الحروف والكلمات "فَوْقَ فعالِهِ" وكل ما هو منه بسبب فوق كيد الكائدين يقع سمهـم بهذه الأصوات الجهيرـة الرنانـة القويـة الصادرة عن نفس قوية أيضاً.

ليست هذه الفورة ادعاءً فلها أسبابها الكثيرة، وإذا كان المقام هنا مقام الخروج والتيه في الصحراء الواسعة فهو ابن هذه الصحراء وفارسها، بكل قسوتها ولينها وامتدادها الرحيب، ونقاها الفطري، لقد انطبعت نفسه بصفاتها وتوحد فيها فأصبحا شيئاً واحداً، وهذا التوحد بالطبيعة يتجلّى في اللغة والصياغة، وفي الانعطاف الملتحم بين نفس الشاعر المتبتّل في ياء المتكلّم في (ذراني) و(وجهي) مع الفلاة والهجير، فهو يعرف ممالكها بلا دليل، وهو متوحد بها فهي لا تؤنيه، لا يسعه هجيراً، ولا تذكره نزات رملها، فهو يستريح بقطع الغلوات ويسع الهجير، ويتعبر بإناخة المطايـا والتوقف عن السير.

والسائل في الصحراء تتابـه مشاعـر الفـلقـ والـوـحـشـةـ، وزوغـانـ البـصـرـ والـلـهـثـ وراءـ الأـشـيـاءـ، ويـتـبـدـيـ هذاـ القـلـاقـ الفـطـرـيـ فيـ دورـانـ حـرـفـ الرـاءـ فـيـ

قوله: (عيون رواحلي إن حرث) ولا تثبت ان تهداً وتسقر في (عيني)، حيث يتوحد مع البيئة والطبيعة وحيواناتها، فهو يتکاثر بها، وإذا عينه (عيون) كثيرة يهتدي بها، فيشعر بالاستقرار والتماسك حيث يملاً الجو بهذا المد في قوله: (وكل ب GAM رازحة ب GAMي)؛ حيث تهداً نفسه وتسكينه وبهداً عنه القلق والتوتر، ولفرط ثقته بنفسه فهو لا يدع خفارته لأحد سوى ربها وسيفه القاطع، ولأن كل (وحيد) يحتاج إلى نمام، تجيء هنا إذا الشرطية المؤكدة (إذا احتاج الوحيد إلى نمام) لتأكيد حاجة غيره من الناس، بينما هو في نمام ربها وسيفه البار، وحينما تقتضيه الظروف أن يكون ضيفاً لأهل البخل، فإن هذه الضيافة تحيل حياته ظلاماً دامساً يجسد بقوله:

ولا أُمسِي لأهل البخل ضيفاً وليس قرَّى سوى مخ النعام

فقد تحولت الضيافة إلى ضيافة كاذبة فارغة، كالرجولة المخصبة الزائفة، فلا قري سوى مخ النعام، وليس للنعام مخ، فليس هناك قري وإنما كما صور في موضع آخر ضيافة كافور:

جو عن يأكل من زادي ويمسكنو ، لكي يقال حظيمُ القدر مقصود

ولنلاحظ أسلوب النفي والاستثناء في، نفي القرى (ليس. قرى) لتأكيد انداد القرى، والاستثناء المفرغ من كل قيمة ومن كل معنى للضيافة.

ويسجل المتتبلي هنا بداية مرحلة الاحتياط والسيطرة وبخاصة الخلقي، فالخداع يمد أطنابه في كل مناحي الحياة، وتحول الماضي التأيد، والقيم العربية الأصيلة إلى لؤم وخسارة، وتملأ ورياء، ولذا فهو مضطر أن يقابل ابتسامة عصره بابتسامة مثلكها:

ولما صار وُدُّ الناس حِبَا جزيتُ على ابتسام بابتسام

ولكن ثمة فرق بين الابتسامتين، فابتسامتها ليست مجارة للخداع والرياء ولكنها ابتسامة الرثاء الحزينة لما آل إليه العصر وناسه. وتتساق أمام أعيننا أنفة المتنبي وكيرياؤه وازدراؤه لكل ما ينتمي إلى هذا العصر الديني، وتنتاغم بنية اللفظ مع جلال المعنى في قوله :

وأنفَّ من أخي لأبي وأمي إذاً ما لم أجده من الكرام

حيث تعالى الألف شامخة متأففة من كل معانٍ الجبن والخسة والذلة التي أصبحت سمة العصر حتى لو صدرت عن أخيه لأبيه وأمه.

ومتنبي يقف أمّةً وحده في مستنقع واقع عصره تملؤه مشاعر الاستكبار والدهشة والهزء والسخرية من هؤلاء الذين لهم قضىٌٌ وحدٌٌ، وسلطان وسطوة تتمثل في هذا التجانس بين هذه الأصوات القوية الجهيرية (عجبت لمن له قضىٌٌ وحدٌٌ)، التي تشعر بمعانٍ البأس والشدة ولكنها تؤول إلى خيبة رجاء حيث (تبُو نبوة القضم الكهام) فتنقلب، ضعفاً وتخاذلاً. وطريق المعالي طريق شاق طويـل، بعيد الأمد، عذيم الشقة، نلاحظ طوله وامتداده في ذلك التناغم الصوتي في قوله: (ومن يجد الطريق إلى المعالي) بما تمثله حروف اللين المحدودة من طول الطريق وبعد المشقة.

ولقد أفادت تلك التجارب المتنبي، فأعطته رؤية واضحة للناس، ناس عصره، وإن كانت مريرة، فجاء حكمه بهذه النتيجة الصارمة:

ولم أَرْ في عيوب الناس شيئاً كنقص القادرين على التمام

إن الإنسان مغطور بطبيعته على النقص والضعف والخطأ ولكن الخطأ الذي لا يغتر والعيوب الذي لا يستر هو أن يكون الإنسان قادراً على صون كرامته والحفاظ على إنسانيته ثم يتهاون فيها عجزاً وتهاوناً وتخاذلاً.

لذا نجد ذلك التطابق الحاد الذي يمثل الصراع الدائم بين النقص والتمام .. ليبرز قصور هذا النقص وما يقول إليه من خزي وعار يحيط بالإنسان وبالعصر كله .. ولقد صدقت نبوءة المتنبي؛ فلقد كان ذلك العصر بداية عصر السقوط المرريع للحضارة بأسرها.

ولإننا ندرك ما آل إليه حال المتنبي تحت هذه الضغوط النفسية الهائلة وما وصل إليه من درجات التوتر النفسي والفعلي حتى انعكس ذلك على كيانه وجسده وصحته فأنهكها وأفناناها فوق فريسة الحمى والمرض تحت وطأة هذه الإقامة الجبرية التي فرضت عليه في مصر:

أقمتُ بـأرضِ مصرِ فـلا وـرائي تـخبـيـ بيـ الرـكـابـ وـلا أـمـاميـ

ولـنـتخـيلـ تـلـكـ الإـقـاـمـةـ بـيـنـ رـاـيـاتـ النـفـيـ وـالـسـلـبـ وـالـقـهـرـ وـالـعـدـمـيـةـ (ـلـا وـرـائـيـ وـلـا أـمـاميـ)، فـلـاـ رـيبـ أـنـ يـدـاـخـلـهـ السـأـمـ وـالـضـجـرـ تـحـتـ وـطـأـةـ المـضـادـاتـ التـالـيـةـ:

قـلـيلـ عـائـدـيـ، سـقـمـ فـوـادـيـ، كـثـيرـ حـاسـدـيـ، صـعـبـ مـرـامـيـ

حيث تتسادم المضادات بصيغ المبالغة اللغزية الدالة على الثبات والدوام (قليل وكثير)، (سقم وصعب)، (عائد وحاسدي)، فالعائد قليل والحساد كثير، والمرام بعيد والذئاد سقيم، والنتيجة الطبيعية أن تصل إلى المال الحتمي (عليل الجسم، ممتنع القيام)، وذلك كما يقول المتنبي أيضاً:

وـإـذـاـ كـاتـتـ النـفـرـسـ عـظـلـاماـ تـعبـتـ فـيـ مـرـادـهـ الـأـجـسـامـ

وـقـدـ تـعبـ الـجـسـمـ فـعـلـاـ وـسـقـمـ وـحـمـ.

تحت وطأة الحمى:

من يطالع مقطوع الحمى في هذه القصيدة، يكاد يشعر أننا أمام تجربة غزلية فريدة، أو مغامرة نسائية لواحد من (الدونجوانات) كامرئ القيس أو

عمر بن أبي ربيعة، يعرض فيه الشاعر حال المحبين وما يعتلج في نفوسهم من دواعي الشوق والصباية وألم الهجر والفارق والحزن والتربّب.

وقد يخيل إلى القارئ العجل أن المتibi في هذا الوصف التصويري يصف تجربة جنسية مكشوفة حيث تزوره هذه الزائرة الخفرة الحبيبة في هجعة الليل وتحت أستار الظلام حتى لا ينكشف أمرها، فإذا جمعتها ومشوقها الخلوة والفراش استحال حياؤها رغبة عارمة وشبقاً عنيفاً، وتتامي حدة الشبقية لديها فلا تكتفي بالممارسة والاختلاط الظاهري حتى تخترق جسده وتبيّن في عظمه ويخلل حبها في كيانه شأنها شأن العاشقة الولهي، ولا تتركه حتى تغسله بالعرق، وكأنه دموع الفراق تتهمر غزيرة لأن تباشير الصباح قد لاحت وسوف يفضحها ضوء النهار وهي مضطرة أن تتسحب، فتخرج كما دخلت في حباء شديد، وتمضي لحال سبيلها عفة مستترة لتعاود زيارته في الليلة التالية ويلحقها فؤاد الحبيب بعد لها الدائق وال ساعات متربّباً عودتها وهي صادقة الوعد لا تختلف عن موعد.

وسرعان ما يتبيّن لنا الجو الحقيقي والنفسي لهذه التجربة فليست العاشقة الولهي سوى الحمي البغيضة التي لا تأتي إلا ليلاً، وتغادر مع أول أضواء النهار، وتلك طبيعة الحُمَى كما يشخصها الطب الحديث، ولكن الشاعر يتعجب من صدقها وشدة حرصها على المجيء وكيفية وصولها إليه، وعند هذه بناة الهوى أو بناة الدهر ما لا يدعي عدداً فكيف وصلت هي وسط هذا الزحام، وهذا معنى طريف يعبر عنه المتibi في موضع آخر بقوله:

رماتي الدهر بالأوزاء حتى فؤادي في غشاء من ثبار

فصرت إذا أصابتي سهام تكسرت النصال على النصال

تتجلى شعرية المتتبى في هذه الصورة الغربية، وكأنه يستعلي على المرض نفسه فلا يريد أن يصفه وصفاً مباشراً حتى لا يبدي ضعفه، لأنه لم ينعد الشكوى والأنين، وإنما يلجاً إلى الخيال التصويري، والصور الملحقة التي تجسد معاناته، والمتتبى يسجل هنا تطوراً مهما في بنية القصيدة العربية، وفي نظرته إلى المرأة.

إن استحضار صورة المرأة هنا في هذه الحالة، حالة الهذيان وقد الوعي تحت وطأة الحمى ليشعرنا أن المرأة تسكن في صميم الوجود، إنها الحبيبة صنو الحلم والخيال وما أذنب الحلم والخيال حينما تتراءى فيه أطیاف الحبيب، يقول المتتبى :

نصيبيك في حياتك من حبيب نصيبيك في منامك من خزال

فلا ريب أن يهذاي المتتبى بذكر المرأة وهو في حالة بين الحياة والموت أو بين النوم واليقظة فتشغل المرأة خياله فيهذاي بها في حال السكر أو الوسن .

ولم تعد المرأة مجرد ذكرى تتبعث من طلل خارجي دارس، إنها هنا جزء من الكيان والوجود، بل هي كل الكيان والوجود، إنها الحياة مهما غبت عنها لا تفارق مخيلتنا أبداً. إنها تتربع في أقصى لحظات الضيق من أعمق زوايا الفكر والوجود وباطن إحساس الغريزة.

فالمرأة هي العظم القصي في حياة المتتبى الذي ظل يراود خياله، ولعله كان يتمنى أن يكون (أطيب من سيفي معانقة أشباح رونقه الغيد الأماليد)، ولكنه في رحلة كفاحه وثوريته كان مضطراً أن (يترك لأطراف القنا كل شهوة). لكنها راسخة في كيانه متجردة في وجوده، تبرز له وتهبّع أشواقه كلما صدّمه الواقع المر، والمعاناة الأليمة، كما في تلك اللحظات.

وتنجلي المحنـة وخـيبة الـأملـ في تعـجبـه من كـيفـيـة وصـولـ الحـمىـ إـلـيـهـ
معـ أـنـ عـنـدـهـ مـنـ بـنـاتـ الـدـهـرـ مـاـ يـكـفـيـ لـيـضـدـ عـنـهـ كـلـ عـدـوـانـ قـادـمـ أوـ غـزوـ
مـتـرـبـصـ. وتنـجـليـ هـذـهـ الـمـرـارـةـ فـيـ نـفـسـهـ مـنـ خـلـالـ هـذـاـ التـسـاؤـلـ الصـارـخـ.

أَبْنِتَ الدَّهْرَ عَنِّي كُلَّ بَنْتٍ
فَكَيْفَ وَصَلْتَ أَنْتَ مِنَ الزَّحَامِ

ولـيـسـ أـلـبـغـ مـنـ هـذـاـ الضـمـيرـ (أـنـتـ)ـ الـذـيـ يـشـخـصـ كـلـ مـعـانـيـ الـاسـتـهـانـ
وـالـاحـتـقـارـ وـالـاسـتـكـارـ،ـ بـعـدـ أـنـ أـشـبـعـتـهـ الـضـرـبـاتـ وـأـثـخـنـتـهـ الـجـراـحـ لـكـثـرـةـ ماـ
أـصـابـهـ مـنـ سـهـامـ النـاسـ وـالـدـهـرـ،ـ (تـكـسـرـتـ النـصـالـ عـلـىـ النـصـالـ)ـ فـلـمـ يـعـدـ فـيـهـ
مـكـانـ لـسـيفـ أوـ لـسـهـمـ،ـ وـلـنـلـاحـظـ بـلـاغـةـ الـجـنـاسـ فـيـ قـوـلـهـ:ـ (ـجـرـحـتـ مـجـرـحاـ)
فـيـ دـلـالـتـهـ عـلـىـ طـوـلـ الـصـرـاعـ وـعـقـمـ الـآـلـامـ،ـ وـقـسـوـةـ الـأـحـدـاثـ وـمـبـالـغـةـ الشـدـيـدةـ
الـتـيـ تـبـيـنـ عـنـهـ مـسـيـغـةـ التـضـعـيفـ فـيـ (ـمـجـرـحاـ)،ـ وـتـحـتـ وـطـأـهـ هـذـهـ الـظـرـوفـ
وـتـلـكـ الـقـسـوـةـ لـاـبـدـ أـنـ تـبـعـثـ الـأـمـنـيـةـ وـتـشـرـقـ فـيـ الـنـفـسـ،ـ إـذـاـ كـانـتـ الـمـرـأـةـ فـيـ
حـيـاةـ الـمـتـبـيـ هـيـ الـحـلـمـ الـقـصـيـ الـذـيـ لـاـ يـسـتـطـيـعـ تـحـقـيقـهـ،ـ فـالـصـحـراءـ هـيـ الـأـمـلـ
الـمـرـجـوـ ..ـ بـكـلـ مـسـافـاتـهـاـ وـرـوـاـئـهـاـ،ـ وـرـمـالـهـاـ وـحـيـرـاـنـاهـاـ..ـ هـيـ مـنـبـعـ الـوـجـدانـ عـنـ
الـمـتـبـيـ وـمـصـدـرـ الـفـوـةـ وـالـعـنـقـرـانـ وـلـكـنـ كـيـفـ الـوـصـولـ إـلـيـهاـ؟ـ

حـلـمـ الصـحـراءـ

ماـزـالـ الـأـمـلـ يـرـاـودـ الشـاعـرـ،ـ وـماـزـالـتـ الـأـمـنـيـاتـ تـمـلـأـ نـفـسـهـ بـعـدـ هـذـاـ
الـسـجـنـ وـالـحـبـسـ الـجـبـرـيـ وـالـإـقـامـةـ الـاـضـلـارـيـةـ لـدـىـ كـافـورـ،ـ وـلـكـنـ الشـوـقـ يـمـلـأـهـ
إـلـىـ الـحـيـاةـ الـتـيـ عـشـقـهـ؛ـ حـيـاةـ الـصـحـراءـ (ـرـمـعـانـقـةـ السـيـوـفـ بـيـنـ طـعـنـ الـقـنـاـ وـخـفـقـ
الـبـنـوـدـ)،ـ إـنـ سـنـوـاتـ الـحـبـسـ وـالـقـهـرـ صـحـرـىـ أـنـهـ قـهـرـتـ جـسـمـهـ فـخـرـ صـرـيـعاـ
تحـتـ وـطـأـهـ الـمـرـضـ وـالـحـمـىـ،ـ وـلـكـنـ نـفـسـهـ ماـزـالـتـ عـفـيـةـ أـبـيـةـ فـيـ أـشـدـ حـالـاتـ
عـنـفـوـانـهـاـ،ـ مـاـزـالـتـ تـشـدـ الـمـجـدـ وـتـتـوـقـ إـلـىـ حـيـاةـ الـحـرـيـةـ وـالـاـنـطـلـاقـ وـمـدـاعـبـةـ
الـخـيلـ وـأـسـنـةـ الرـمـاحـ!ـ مـاـزـالـ الـحـلـمـ الـجـيلـ مـاـثـلاـ أـمـامـ عـيـنيـهـ!

ولنتأمل شعرية المتنبي وشاعريته هنا، وتحولاته الكبرى في تقاليد الفن الأدبي.. نقول العرب : يا ليت شعري، وتعني هل أستطيع أن أعلم أو أن أفعل ذلك؟ ولكن المتنبي ينزاح عن هذه الصياغة فيقول :

ألا يا ليت شِغْرِيْ يَدِيْ أَتَمْسِي
تَصْرِفُ فِي عَنَانِ أَوْ زِمامِ

إنه يضيف الشعر إلى (اليد) لا إلى النفس أو العقل، وليس الشعر من خصائص اليد، ولكنها قوة المفارقة واعتمال الرغبة في نفسه على الخلاص من هذا السجن والكابوس المظلم، والانفلات من قيد العبد الأسود، والانطلاق أي الحرية، إنه عمق الإحساس بالمعاناة، والرغبة في التخلص منها، لذا فهو يمد يده يريد أن يتلمس قسمات الحبيب الغائب ويتأكد من وجوده، هل يمكن أن يكون حقيقة فعلية يستطيع أن يتقرّاها ويلمسها ويداعبها، إنه يريد أن يستشعر لذة اللمس ولا يكتفي بخواطر القلب - يريد أن تثور في نفسه كوامن الشوق الدفين والحنين إلى المحبوب وهو الحرية والانطلاق وما يحملنه من نشوة ومتّعة يريد أن يلمسها بيده، فيراها حقيقة لا خيالاً.

ولا بد أن تتضاءل كل الحواس لتحقيق المتعة المنشودة والتحقق من الخلاص يقيناً يراه رأي العين، كما يلمسه بأصابعه، يريد أن يستوثق من حريته ومن متعته وانتشائه بخيله وإليه في جو الباذية، وهل أبلغ دلالة على الانتشار واهتزاز النفس هرباً ورقساً من قوله:

وَهُلْ أَرْمَى هَوَىٰ بِرَاقِصَاتٍ مَحْلَةَ الْمَقاوِدِ بِاللُّغَامِ

يقول: هل أرتحل عن مصر كافور، وأنال حريري وأستمتع في الخلاء بابلبي الراقصات وقد سال لعابها على مقاودها فصار لها كالحلية .

إن نفس المتنبي تكاد تطير فرحاً بهذا المشهد وإن كان مازال حلماً لم يتحقق بعد، ولكنه عنف الرغبة في رؤية نياقه الراقصات وهو يتملاها

ويتحقق منها - رأي العين وقد سال لغامها ولعابها على مقودها فكان لها حلية في عين فارسها، وما أجمل ما يتحول اللعب إلى زينة فضية وسبائك من المعدن النفيس تسيل من فم النياق على مقاودها.. وهل يكون ذلك إلا حينما تكون النياق وامتطاؤها في اليهاء هي أغلى الأمنيات، ولم لا ؟

أليس (أعز مكان في الدنا سرج ساج) وهل نسي المتتبّي يوماً الbadia ودوابها، وتحقيق هذا الحلم هو وحده الذي يمكن أن يشفى المتتبّي مما هو فيه :

فربما شفيت خليل صدری بسیر أو قناء أو حسام

إنها طريق وحيدة يحدّها ويوحدها بقوله (رب) المكفوفة بـ (ما)،
فما بعدها لا يحتمل تجزيئاً أو تعددًا، إنها طريق وحيدة هي التي تحقق له
الأمن، ولكنها صعبة، وتحققها أمر بعيد المنال، فكافور يرصد له الأرصاد،
ويعد عليه حركاته وسكناته، وهو يعلم أنه سيسلقه بسانه الحاد إن هو أفلت
منه، فليضيع عليه هذه الفرصة، فهي مهمة غالية في الصعوبة أن يرحل
المتتبّي عن كافر .. ولكنها على صعوبتها ستصفي النفس وتشفي غليلها..
كما يصفى النسج الشراب فيخرج منه صافياً رائقاً شفافاً سائغاً خالياً من
الأذاء والشوائب، ولا بد أن تصير نفس الشاعر في هذه البويقة لتصفى
وتزداد قوة وصلابة.

وضاقت خلّةٌ فخلصت منها خلاصَ الخمرِ من نسجِ الفدام

وبسخريّة باللغة ومقارقة قوية واضحة، يجعل المتتبّي أمر الفراق
والوداع واقعاً. وفعلاً ماضياً:

وفارقتَ الحبيبَ بلا وداع وودعتَ البلاد بلا سلام

ومن هو الحبيب؟ إنه ليس أحد سوى كافور، ولكنها السخرية المُرّة التي تجعل الأعداء حبيباً، أليس ذلك الحب حبًا قهريًا لا أثر فيه لنشوة الحب أو بهجته، ولنست البلد سوى مصر كافور التي ضاقت عليه بما رحبت .. فتحولت بالنسبة له إلى سجن كبير، يرجو الفرار منه، وينتظر إلى الحرية المنشودة.

لقد آلمه الواقع العربي كله، فالشعوب العربية ترزح كلها تحت نير الحكم الأجانب، وحياتهم مزيف من التخلف والجهل والرياء والنفاق والفساد الذي صيوره في مطلع القصيدة، فانضاف ذلك إلى سوء حاله في مصر، فحمله ومرض مرضًا شديداً، وكان المتibi أقدر من أطباء زمانه على تشخيص دائه، وتحديد دوائه، ليست الحمى التي أصابته سوى المظهر الخارجي الأخير لمعاناته النفسية، لم يدرك الطبيب سوى الأعراض السطحية (وداؤك في شرابك والطعام)، لم يتعقب أسباب المرض النفسية وعلمه الحقيقة الكامنة داخل المتibi، فجاء كلامه فارغاً من المضمون، مغسلاً من القيمة، خالياً من البذخ الفني كهذا البيت:

يقول لي الطبيب أكلت شيئاً
وداؤك في شرابك والطعام

لذا يزد المتibi رأي للطبيب ويرفضه بشدة لأنه وقف عند الأعراض الشارجية، ولم يتعقب أسبابها الحقيقية، وعلمه النفسية الكامنة داخل الشاعر، والتي لا يستطيع أمهر الأطباء أن يسر ألغوارها.

إنه هو وحده طبيب نفسه، وهو الذي يعرف عللها وأوجاعه وأسبابها الحقيقية ومدى تأثير الحالة النفسية على الصحة العامة وال健康 الجسدية .. إنه يعني معاناة نفسية حقيقة بين سجن الأسر والإقامة الجبرية التي أودعه إياها كافور، والبعد عن الأحبة وعن الbadie التي يعشقها ولا يستطيع أن يحيى بدونها، ومراؤدة الخيل والإبل والنياق في جو الصحراء.. إنه الآن كالجواب

الهزيل الذي تعود أن يملأ الآفاق بحركته ونشاطه، فامسك .. وحيل بينه وبين الحركة والنشاط والانطلاق، وحتى حينما أمسك لم يوضع له الطعام المناسب، ولا حتى وضع في شكيملته ليمارس شؤونه العادلة:

يقول لي الطبيب أكلت شيئاً
وداؤك في شرابك والطعام
وما في طبّه أني جواد
أضر بجسمه طول الجام
تعود أن يغبر في السرايا
ويدخل من قتام في قتام
فامسك لا يُثَالُ له فيرعنى
ولا هو في الطيق ولا اللجام

بهذا الجزم والقطع والرفض لرأي الطبيب (وما في طبّه)، وهذه الصيغة القرية المعبرة المشحونة بالمعاني، والمتسقة تماماً مع الصورة العامة، يتبدى ذلك من هذا الإخبار القوي عن نفسه (أني جواد)، وللوجود في حياة المتتبّي ونفسه وفكرة وشعوره وجود كبير، وحضور قوي، ثم هذه الصور المتتالية، المتدافعة لهذا الجواد الذي (تعود أن يغبر في السرايا) بصيغة المضارع (تعود)، التي تفيد الاستمرار والاندفاع وعدم التوقف، ولفظة (يغبر) التي نستشعر أنها تملأ الأفق غباراً نكاد لا نستطيع الرؤية معه، وتقلنا مباشرة إلى أجواء الحرب والنزال، وهذه الجيوش المتطاحنة والمعارك الممتدة التي توحّيها لنا لفظة (السرايا)، ولننتبه إلى جلال الصورة وملحميتها بين هذا الجواد العفرد .. وهذا السرايا الكثيرة، ليس هذا جواداً عادياً، إنه جواد أسطوري كمساحبه، وهكذا كان المتتبّي نفسه وحيداً فريداً في مواجهة عصرٍ بحكامه وشعوبه.

ولا يفوتنا التوقف عند معالم هاتين الصورتين في حالتي الصحة والمرض، القوة والضعف، الحركة والهمود، التي توحّيها لنا هاتان الصورتان المتقابلتان (أني جواد)، والصورة الأخرى (فامسك)، ولكن المتتبّي يختلف

أيضاً عن جواه بشموخه وصلابته، فهو إن يمرض ويحمّ، فلن تمرض نفسه،
ولن تهن عزيمته:

فإن أُمِّرَ مَرْضٌ فَمَا حَمْ أَعْتَزَّ بِهِ
وَإِنْ أَحْمَ مَرْضٌ فَمَا حَمْ أَعْتَزَّ بِهِ

وَإِنْ أَسْلَمَ فَمَا أَبْقَى وَلَكِنْ سَلَمَتْ مِنَ الْحِمَّامِ إِلَى الْحِمَّامِ

وينتهي المتنبي إلى هذه النتيجة المنطقية الصريحة ليواجه بها لأنميء، فالإنسان في هذه الحياة أمام خيارين لا ثالث لهما، إما الحياة أو الموت، والعاقل هو الذي يعيش حياته كاملة غير منقوصة، يغتنم كل فرصها، ويواجه مصيره بقوة وعنوان وتحداً، فيظفر بما يريد، إنها الحياة الشريفة الكريمة الأبية العزيزة، وحينما يحين الموت - وهو لابد آت - فلن يستطيع الإنسان له دفعاً:

تَمْتَعْ مِنْ سَهَادَةِ الرِّجَامِ وَلَا تَأْمُلْ كَرَىَ تَحْتِ الرِّجَامِ
فَإِنْ لِثَالِثِ الْحَالَيْنِ مَعْنَى سَوْيِيَ اِنْتِبَاهَكَ وَالْمَنَامِ

فاللافاظ هنا تقف في مخسرين: معسكر الحياة ومعسكر الموت، فالسهاد والرقاد، والانتباه والمنام، حركتان دائمتان يدللان على الحياة المترادفة، والكرى والرجام، هي بعض مظاهر الموت التفريضة، التي تدل على الحقيقة الحتمية التي لا مفر منها ولا مهرب وهي .. الموت.

إن المتنبي هنا واقعي، مؤمن بحقيقة الموت، مؤمن بقدرة الإنسان التي وهبها الخالق له، وأمره أن يسعى بما وهب، ليملك الكون كله إن استطاع غير هباب ولا متخاذل، وهذا رد واقعي وعملي على لأنميء من هؤلاء الغافلين القانعين بوضاعة الحال وذل العيش، بينما يدرك المتنبي أن عظمة الفتى (أن يلاقي المانيا كالحالات ولا يلاقي الهوانا) وأنه:

إِذَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الْمَوْتِ بِدْ فَمَنِ الْعَجَزُ أَنْ تَمُوتْ جَبَانًا

فهذه القصيدة قطعة من نفس المتنبي، أودعها أصدق مشاعره وخلجات نفسه، فهي قطعة من الأدب الرفيع، صنفت من المديح والهجاء وشعر المناسبات وما أشكل، فجاعت تعبيراً صادقاً عن المشاعر الإنسانية في قوتها وضعفها، وقد اتسعت للمتنبي لغته المنطقية والعاطفية وكونتها مزيجاً صافياً يكشف موقف الشاعر وآراءه ودخلية نفسه، وأتاح له المرض أن يتأمل نفسه وحياته ومجتمعه فجاء نقده وتشخيصه لأدواء عصره ومجتمعه فخرجت القصيدة وحدة وجданية متكاملة.

وقد ساعد المتنبي في رسم معالم هذه اللوحة تلك الموسيقى التي اختارها والمتمثلة في ذلك البحر الشعري الدافق وهو الوافر وتفعياته (مفاعلتن مفاعلتن فعلون)، وهو بحر متذبذب يناسب توالي المصائب على رأس المتنبي كما يحلو له دائماً أن يقول، كما كان اختياره للقافية الميمية المكسورة متلائماً إلى حد كبير مع نفسه الكبيرة الحزينة، ولكن همة العالية ونفسه الشامخة أبت إلا أن تظهر من خلال هذه الألف المحدودة العالية الشامخة كنفس المتنبي رغم الانكسار والتمزق والضياع ولذا كان من حقه أن يقول :

فإن أمرض فما مرض اصطباري وإن أحدم فما حم اعتزامي

ولعل المتنبي من خلال تلك القصيدة قد وفق في إشارة مشاعرنا الجمالية، وخلق لدينا حساً عالياً بالمقارنة، وانتهائاً للملأوف، وبعث لغة جديدة منطقية وجدانية، يتلامس فيها المضمون والشكل، فلا شكل ولا مضمون، وإنما كما يقول الناقد الفرنسي "رولان بارت": إنها كالبصلة ليس فيها قشرة ولا لب وإنما القصيدة جوهر واحد.

شعرية "البدیع" عند أبي الطیب المتنبی

أقى هذا البحث ونوقش في
المؤتمر الدولي الثالث بكلية دار العلوم - جامعة المنيا
من ٤-٦ مارس ٢٠٠٧
(المنعقد تحت عنوان)
"العلوم الإسلامية والعربية، وقضايا الإيمجاز في القرآن والسنّة"
وتمت طباعته ضمن أعمال المؤتمر
كنا أقى ونوقش أيضاً في
المؤتمر الدولي الثاني لكلية الألسن - جامعة عين شمس
من ١٤-١٦ إبريل ٢٠٠٧
(المنعقد تحت عنوان)
"اللغات والأداب وتحديات قرن جديد"
وتمت طباعته أيضاً ضمن أعمال المؤتمر

شعرية "البديع" عند أبي الطيب المتنبي

لمصطاح الشعرية جذور تراثية عربية وروافد ثقافية غربية معاصرة، تكاد تتقاطع في كثير من الجوانب والأفاق، فهو وثيق الصلة عادةً بـشعر يشعر، فهناك من نقاد العرب - من نحو حازم القرطاجي والفارابي وأبن سينا وأبن رشد - من استخدم هذا المصطلح بمعناه الفنِيَّ وهو يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخييلية، دون أن يعنوا الشعر بوصفه جنساً أدبياً متميزاً، وهذا هو المفهوم الذي تفتقت عنه البحوث النقدية في الغرب من خلال مصطلح (Poetics) الذي يبحث عن قوانين الخطاب الأدبي، وبقدرة ذلك العمل على إيقاظ المشاعر الجمالية وإثارة الدهشة، وخلق الحس بالمقارقة، وممارسة الانزياحات الشعرية، ويبهر لدی منظري الشعرية من نقاد الغرب مثل رومان جاكبسون وتودروف وجون كوهين سؤال أساسی هو: كيف تتجلى الشعرية؟ وما الذي يجعل الشعر شرعاً أو الرسالة اللفظية أثراً فنياً؟ وتشهد الإجابات وتنسج لتناول كثيراً من إشكاليات البناء اللغوي الظاهر والمضمر، فالكلمة تدرك بوصفها كلمة وليس مجرد بديل عن الشيء المسمى، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبيها ودلائلها وشكلها الخارجي والداخلي ليس مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة، فكثير من الخصائص الشعرية لا يقتصر انتماها على علم اللغة، بل تلتقي مع أحدث نظريات السيميولوجيا (علم الإشارة) الذي طوره العالم السويسري (دي سويسير) وتلاميذه، وكان من أهم إنجازاته التأكيد على إللاق قيد الإشارات كدوال حرة من غير تقييدها بمعانيها المعجمية، وترسيخ مبدأ القراءة السيميولوجية المعتمدة على تفجير الطاقات التخييلية للإشارات. ولعل شعر المتنبي الذي (يُنام ملء جفونه عن شوارده) هو من أخصب المجالات لتطبيق هذه الأفكار الشعرية.

يدور مصطلح "البديع" في الفكر البلاغي عند العرب حول معنيين رئيسيين اعتبرا هذا المصطلح منذ أن وضع "عبد الله بن المعتز" ت ٢٩٦ـ (كتاب البديع)، وإذا كانت مادة "بدع" في لسان العرب تدور حول الجدة والحداثة والاختراع^(١)، فقد ظل مفهوم البديع يدور في فلك هذه المعانى ويشير إلى كل جديد يأتي به الشعراء المحدثون في العصر العباسي، ويشمل الاستعارات المبتكرة وألوان المجاز المستحدثة، والتجنيد والطباقي والمذهب الكلامي وكثافة الجدل اللغوي ومعانى الذهنية والفلسفية والمنطقية التي دخلت حومة الشعر، مستندة إلى الاستدلال والتعليل والتمثيل .. وغيرها من العناوين الجديدة التي تقوم على التعلم والاستطراف والتي خالفت مفهوم الجاحظ عن السليقة العربية من أن "كل شئ للعرب فإنما هو بديهية وارتجال وكأنه إلهام، وليس هناك معاناة ولا مكافحة ولا استعانة ولا إجالة فكر"^(٢).

لقد خضع كل شئ لمنطق التطور في العصر العباسي، وكان نصيب الأدب منه وأفراً، فطغت هذه القيم الجديدة في الشعر والأدب، ولم تكن هذه الأشياء مفقودة في الشبر القديم بل كانت موجودة ولكن بعفوية ودون تكليف، فابن المعتز يصرح بإنكار سبق المحدثين إلى شئ من البديع يقول: "غير ضنا في هذا الكتاب (البديع) تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شئ من أبواب البديع"^(٣) غايته الأمر أن المحدثين فتووا بهذه الألوان واستكثروا منها.

^(١) ابن منظور المصري، لسان العرب، مادة "بدع".

^(٢) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون ، ط ١٩٨٦م / ٣، ٢٨-٢٩.

^(٣) عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تحقيق أغناطيوس كراشقوفسكي ط ٣، بيروت، ١٩٨٢م، ص: ٣.

هذا هو المفهوم الأول للبديع الذى ظل سائداً حتى القرن السادس الهجرى، إلى أن ظهرت ملامح اتجاه جديد يميل إلى التقعيد والتخصيص والضبط والتصنيف والتقنين على يد أبي يعقوب السكاكي (ت ٦٢٦) ^(٤) وحددت فيه مباحث البلاغة وانمازت عن بعضها، وانقسمت إلى القسمة الثلاثية المعروفة (المعانى، البيان، البديع) وتخصصت فيه مباحث البديع ببعض فنون البلاغة، ولعل من الظلم البين أن يتحمل السكاكي وزر ما آلت إليه البلاغة بعد ذلك، فقد كان عمله في التقسيم والضبط والتصنيف عملاً علمياً تطمح إليهسائر العلوم لتسمو إلى مرتبة (العلمية) ^(٥)، غير أن البلاغيين الذين أتوا بعد السكاكي جعلوا من (البديع) ذيلاً وتابعاً لعلمى المعانى والبيان، وحصرروا وظيفته في التحسين والتزيين، وأفرغوه من قيمته، وتجاهلوها الوظيفة الفنية التي قد يلعبها علم البديع بأدواته ووسائله في تحقيق (أدبية) النص (وشعريته) فضلاً عن فاعليته في إنتاج الدلالة بوصفه مكوناً رئيساً من مكونات العمل الأدبي، وما يمكن أن يحدثه من مفارقات ومبالغات ثرية مدهشة على مستوى العمل الأدبي كله أو بعضاً.

وقد كان ظهور شاعر العربية الكبير أبي الطيب المتنبي في القرن الرابع الهجرى عالمة فارقة في تاريخ الشعر العربى، فقد آل إليه ميراث هذه المدرسة الجديدة في الشعر، وهي مدرسة الثقافة والصنعة البدوية المتنقة التي بدأها بشار ومسلم بن الوليد وأبو تمام، ثم غالى المحدثون وأفروطوا في استخدام هذه الألوان البدوية حتى ليضع ابن المعتر كتابه "البديع" ليدفع عن المحدثين تهمة وجهت إليهم كثيراً حين قيل إنهم أفسدوا الشعر وهجتوه وعدلوا

^(٤) ينظر: د. شوقى ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ٢٢٨.

^(٥) ينظر: د. محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى، لونجمان، ١٩٩٧م، ٣ وما بعدها.

به ھل مسار الطبع، وليثبت من خلاله أن كل ما أتى به المحدثون سبق إليه
القدماء، وثمة ملاحظة نفيدها من كلام ابن المعتر "تتمثل - كما يقول أحد
الدارسين - في الانطلاق من التسليم بأن البديع قيمة فنية شكلية تتجلى فيها
مهارة الصنعة التي هي صلب تميز الشاعرية، ولكنها لا تؤتي ثمارها إلا من
باب إنجازها الدلالي. ولكن هذه القيمة ذاتها تتحول إلى أداة سلبية عند
الإفراط والتکلف الذي يسلم إلى تعقيد الدلالة وتعجمة المعنى"^(٦)، وهذا ما
ظهر جلياً في أشعار المتأخرین، وفي كتب البلاغيين من تضخم المادة
البديعية، وتکلف الشعراء لها حتى أصبحت كما يقول الإمام عبد القاهر:
"كالعروس تنقل بأصناف الحلى، حتى ينالها من ذلك مکروه في نفسها"^(٧)،
ومن ثم وجہت السهام إلى البديع وعابه كثير من النقاد لأنهم رأوا أن فنية
الشعر أضیرت، وأن جماله قد شوّه من حيث كان يرجي له أن يزاد جمالاً
ونضارة، وبالطبع ليس هذا حال البديع عند كل الشعراء أو في كل الأحوال.
بعد ظهر المتنبي في القرن الهجري فأثار شعره جملة من المشكلات
النقية والجمالية بسب ما شاع في شعره من إشكال دلالي وغموض فني
وتوظیف مکتف للظواهر البديعية المستحدثة، وكان هو نفسه يستشعر هذه
الظواهر في شعره حينما قال :

أنا ملء جهني عن شواردها
ويسيطرُ الخلقُ جرّأنا ويختتم
وقد لاحظ القدماء ذلك وتوقفوا عنده طويلاً في جملة من المؤلفات
الحيوية ذات الطبيعة الخاصة، وهو ما يعرف بـ "مشكل" شعر المتتبلي أو
"أبيات المتعالي" (١)، وهي ظاهرة لم تتمكن لدى شاعر آخر سوى المتتبلي حيث

(٦) د. صلاح رزق، أدبية النص، دار غريب ، ٢٠٠٢م ، ١١٠.

(٧) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، رشيد رضا، بيروت ١٩٨٢م ، ٦.

(٣) من الكتب التي ألفت في هذا الموضوع :

قامت هذه الكتب والمصنفات على تتبع هذه الظاهرة في شعر الشاعر، ومحاولة الوقوف على بعض معطياتها.

وقد كانت الظاهرة البديعية المجال الأكبر الذي دارت من خلله هذه المناوشات الفكرية، ودل هذا على ما تذهب إليه النظرية النقدية المعاصرة من أن النص الشعري الجيد هو نص إشكالي مفتوح على دلالات عدة محتملة، وأن الغموض الإيجابي عنصر أصيل في شعرية الشعر، وإذا كان لهذه الظواهر أسباب عديدة مختلفة فسوف نتوقف منها في هذا البحث على ما يتعلق بالظاهرة البديعية وتوظيفها في النصوص توظيفاً فاعلاً يسهم في إنتاج المعنى والدالة.

الشعر الموجه أو ظاهرة التوجيه :

﴿في شعر المتبي ظاهرة غريبة لفتت أنظار الباحثين منذ القديم، وهي احتمال كلامه لأكثر من معنى، وب خاصة في "كافورياته" التي كان يضطر فيها إلى مدح كافور بينما هو في قراره نفسه مبغض له هازئ به، وقد دارت حول هذه القضية معركة فكرية قديمة بين ابن الأثير في "المثل السائر" وابن أبي الحميد في "الفلك الدائر" حيث أورد ابن الأثير قول المتبي في كافور:

(وَجَدْكُ) طَعَانٌ بِغَيْرِ سَنَانٍ

فَمَا لَكَ تَعْنِي بِالْأَسْنَةِ وَالْقَنَاءِ

الواضح في مشكلات شعر المتبي لأبي القاسم الأصفهاني.

الفتح الوهبي على مشكلات المتبي لابن جنی.

الفتح على أبي الفتح لابن فورجة.

التجمى على ابن جنی لابن فورجة.

شرح مشكل شعر المتبي لابن سيدة.

سرقات المتبي ومشكل معانيه لابن باسم الشنتریني.

وعَلَقَ عَلَيْهِ بِقُولِهِ: إِنْ هَذَا بِالذِّمَّ أَشْبَهُ مِنْهُ بِالْمَدْحُ، لِأَنَّهُ يَقُولُ: لَمْ تَبْلُغْ
مَا بَلَغْتَهُ بِسُعْيِكَ وَاهْتَمْمَكَ، بَلْ بِجَدٍ وَسَعَادَةٍ، وَهَذَا لِأَفْضَلِ فِيهِ، لِأَنَّ السَّعَادَةَ
تَنَالُ الْخَامِلُ وَالْجَاهِلُ وَمَنْ لَا يُسْتَحْقِهَا، وَأَكْثَرُ مَا كَانَ الْمُتَنَبِّيُ يَسْتَعْمِلُ هَذَا
الْقَسْمُ فِي قَصَائِدِهِ (الْكَافُورِيَّاتِ)، وَحَكَى أَبُو الْفَتْحِ ابْنُ جَنِيَ قَالَ:
قَرَأْتُ عَلَى أَبِي الطَّيْبِ دِيْوَانَهُ إِلَى أَنْ وَصَلَتْ إِلَيْهِ قُولَهُ:

وَمَا طَرَبَنِي لَمَّا رَأَيْتُكَ بَدْعَةً
لَقَدْ كُنْتَ أَرْجُو أَنْ أَرْكَ فَاطِرَبَ
فَقَلَّتْ لَهُ: يَا أَبَا الطَّيْبِ لَمْ تَزَدْ عَلَى أَنْ جَعَلْتَهُ يَا زَنَةَ (كَنْيَةُ الْقَرْد) فَضَحَكَ
لَقَولِي:

وهذا القسم من الكلام يسمى الموجه أى له وجهان، وهو مما يدل على براعة الشاعر وحسن تأثيـه^(٨)

وقد أغري ذلك بعض الكتاب بإعادة قراءة كافوريات المتنبي في ضوء هذه الفكرة، فوضع كتاباً في "قلب كافوريات المتنبي" إلى أصدادها وتحريلاها من المديح إلى الهجاء (حسام زادة، رسالة في قلب كافوريات المتنبي) و حول هذه الظاهرة أيضاً يقول أبو القاسم الأصفهانى: "إن مقدماتها (الكافوريات) (موجهة) إلى الاستياق لسيف الدولة والتحسر على فراقه".^(١)

ولكن هناك من يعترض على هذا الرأى، ولا يتره، بل يراه ضرباً من التعسف، فهذا ابن أبي الحديد يتعقب كلام ابن الأثير ، ويقول : إن الناس واقع لهم واقع ظريف مع المتنبى فى هذا الباب وكان أصله الشيخ أبو الفتح عثمان بن جنى، وزعم من جاء بعده أن المتنبى ، وكان يقصد ذلك ويتمده ... وما كان ذلك قط، ولا وقع شىء منه، ولا قصد أبو الطريب نحو ذلك أصلأ فأما هذا

^(٨) ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق الحوفي وطباعة ط١، ١٩٥٩، ٧٨-٧٩.

^(١) أبو القاسم الأصفهانى، الواضح فى مشكلات شعر المتتبى، تحقيق محمد بن عاشور، تونس ١٩٦٨ م، ١١-١٢.

البيت وغيره (وَجَدْكَ طَعَانٌ بِغَيْرِ سَنَانٍ) فلقد قال في سيف الدولة مثله بل أمثاله:

وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُ:

ولَقَدْ رَمَتْ (بِالسَّعَادَةِ) بَعْضًا
مِنْ نُفُوسِ الْعَدَا فَأَدْرَكَتْ كُلَا
وَقَوْلُهُ:

إِذَا سَعَتِ الْأَحْدَاءِ فِي كِيدِ مَجْدِهِ
سَعَى (جُدُّهُ) فِي كِيدِهِمْ سَعَى مَحْنَقِهِ
”وَلَوْ تَأْمَلْتِ الْأَشْعَارَ كُلُّهَا، وَأَرِدْتِ أَنْ تَسْتَبِطَ مِنْهَا مَا يَكُونُ هَجَاءَ
لَقْدِرَتِ“^(١٠)

واست أوافق ابن أبي الحديد فيما ذهب إليه من نفي هذا الشعر الموجه نفياً تماماً في كافوريات المتibi ، ولئن صحت في بعض المعانى فلن يصبح في معظمها والذى أراه لو استعنا بمعطيات علم النفس الحديث أن عقل المتibi الباطن كان يفيض ببعض العبارات التي تظهر مكونات نفسه بما يحمله للرجل من حقد وكراهة ورغبة في التقصص والسخرية، وحسبنا أن ننظر في قوله:

تَرَفَّعَ عَنْ عَوْنَ الْكَارِمِ قَدْرُهُ
فَمَا يَفْعُلُ الْفَعَالَاتِ إِلَّا عَذَارِيَا

فهو يقر إقراراً واضحاً أنه ترفع عن المكارم، فإن يكن كذلك فليس أمامه إلا أن ينخس في المخازى لو أخذنا بالدليل العكسي، ثم إنه يفعل الفعالات وليس في هذه الصيغة وتلك الألفاظ إلا الدلالة المتواطئة على هوان قدره وسوء صنيعه لما وقر في الوجدان الجماعي من ارتباط (الفعلة) بالخزي

^(١٠) ابن أبي الحديد، الفلك الدائر على المثل السائر، تحقيق الحوفي وطباينة، ط ١، ١٩٥٩م، ٦٠ وما بعدها.

والعار .. هذا وغيره كثير مما لا نريد أن نفيض فيه، ولكننا نتوقف عند بعض المصطلحات البلاغية الدالة على هذا المنحى الشائع في شعر المتتبّي على مستوى اللفظ والعبارة، وسوف نجد أن اصطلاحات البلاغيين لا تنهض للتعبير عن هذه الظاهرة في شعر المتتبّي .

ومما هو قريب من ذلك مصطلحات "الاستخدام" و"التوربة" و"التوجيه" فالاستخدام^(١) يعني استخدام الكلمة المفردة للدلالة على معنيين محتملين، والتوربة^(٢) وتسمى الإيهام أيضاً، وهي أن يطلق لفظ له معنيان: قريب وبعيد والمراد هو البعيد، ثم التوجيه^(٣) وهو إيراد الكلام محتملاً لوجهين مختلفين، كقول من قال لخياط أعور: "لَيْتْ عَيْنِيْه سُوَاءْ" فلا يدرى أيدعوه أم يدعوه عليه، ولعل المتتبّي في خطابه لكافور كان يعزف على هذا الوتر.

وهذا لون من الحسنات يعتمد على السخرية والتعریض لا تستطيع ضبطه والوقوف على طبيعته دون الاستعانة بالسياق والمقام ونوايا المرسل بل ونوايا المتلقّى، وهو ما يتكشف بجلاء في علاقة المتتبّي بكافور الإخشيدى الذى واجهه المتتبّي في أول لقاء بينهما بقوله:

كَفَىْ بِكَ دَاءَ أَنْ تَرَىِ الْمَوْتَ شَائِبًا
وَخَسْبًا، الْمَنَاهَا أَنْ يَكُنْ أَمَانِيَا

ويحتمل هذا اللون من السخرية مبدأ اللغة المزدوجة أو الازدواج اللغوى على طريقة «ليت عيزيزه سوأ» بالنسبة للأعور، ونجد هذا كثيراً عند المتتبّي في خطابه لكافور من نحو قوله:

قَضَىَ اللَّهُ يَا كَافُورُ أَنْكَ أَولَى
وَلَيْسَ بِقاضٍ أَنْ يَرَى لَكَ ثَانِي

^(١) الخطيب القزويني، الإيضاح، ت: عبد القادر حسين، ١٩٩٦م، ٤٠٢.

^(٢) السابق، ٤٠٠.

^(٣) السابق، ٤٢٤.

أو قوله:

وقد جَمَعَ الرَّحْمَنُ فِيكَ الْمَعَانِي

فلا يدرى أى أولية له وأى معانٍ فيه أهى معانٍ المروءة والكرم أم معانٍ الخزي والعار، حتى يصرح بقوله:

أَمَيْتَنَا إِخْلَافًا وَغَدْرًا وَخَسْنَةً
وَجَبَنَا ؟ أَشْخَصًا لَحْتَ لِي أَمْ مَخَازِيَا

لينهتك الستر، ويعرف المقصود، وفي هذا المعنى يقول رينيه روباري:
إن صور الفكر مثل التمثيل الأليكورى والساخرية والإيعاز، تتكئ كلها على
مبدأ اللغة المزدوجة^(١٤)

وقد يفتح لنا هذا المتدخل البلاغى الباب إلى عالم (القراءة
السيومونولوجية) حيث اعتباطية الإشارة "وهو ما يمكنها من التحول الدلائى،
الذى به تصبح البنية شمولية ومحولة ومت Hickمة ذاتها، ولأنها غير مقيدة
بمدلول ثابت صbar لها موحيات لا حصر لها، ويتغير المدلولون ويتتنوع، دون
الذال الذى يقف صوتاً دائم التوثب والحركة يعوم سابحاً ويجاذب إليه
المدلولات دانيتها وقادسيتها حسب طاقة المتنقى الخيالية"^(١٥)

ولعل شعر المتتبى الذى ينام ملء جفونه عن شوارده، من أكثر نماذج
الشعر العربى تمثيلاً لهذه الظاهرة، التى تتعقق فيها الدوال من مدلولاتها وتحول

^(١٤) عن: د. محمد الولى، الاستعارة فى محطات يونانية وعربية وغربية، الرباط ، ط ٢٠٠٣ ، ص: ١٥٧ .

^(١٥) د. عبدالله الغذامى، الخطيئة والتکفير، من البنية إلى التشريحية، ط ١. جدة، ١٩٨٥ ، ٤٨ .

إلى إشارات حرة سابحة في فضاء المعنى غير مقيدة بحدود المعجمية، بما تحويه من طاقة تخيلية تعتمد على تحولات الإشارة وفعاليات القراءة.

لناخذ مثلاً من شعر المتنبي وهو هذا البيت الذي دار حوله لغط كبير، وتعددت فيه القراءات لاحتمال اللفظ معانى عده يقول:

يترشفن من فمى رشفاتٍ هنَّ فيه أحلى من التوحيد^(۱۱)

لفظة (التوحيد) من الألفاظ التي ذهبت فيها القراءات مذاهب شتى، فذهب بعضهم إلى أن التوحيد نوع من التمر العراقي الحلو المذاق^(۱۷) تخلصا من المبالغة، وذهب الواحدى إلى أن هذه الرشفات لحبهن إيه كانت أحلى من كاملاً التوحيد وهذا إفراط وتجاوز حد، وقد يجوز هذا على مذهب الشعراء فى مبالغاتهم، وهو قريب من مذهب المتنبي في جرأته وتقحمه على أمور العقيدة. كما يحصل المعنى أن هذه الرشفات المتعاقبات أحلى من الرشفة الواحدة، وقد تكون هذه الرشفات المخالفات طعماً ومذاقاً أحلى من الرشف من امرأة واحدة لا يدعوها إلى غيرها.

وقد تكون أحلى هنا ليست للمفاضلة كما ذكر العكبرى عن ابن القطاع بل تأتى على المقاربة في التشبيه فتكون هذه الرشفات قريبة من لذة الإيمان والوحدانية (عنه أو عندهن)، وبينما المعنى هنا إلى النفيض ليدل على فرط الإيمان وشدة الدين، فقد جعل التوحيد الغالية القصوى التي ينتهي إليها الاستمتاع والغبطة والسعادة.

^(۱۶) ديوان المتنبي بشرح العكبرى، بيروت، ۳۱۵/۱.

^(۱۷) شرح ديوان المتنبي للبرقوسى، ۴۱/۲.

وما زالت القراءات مفتوحة تقبل كل قراءة جديدة تعتمد على الطاقة التخييلية للكلمة وبواطن ذهن المتنقى، فلقد قرأت توجيهها آخر للبيت لأحد الكتاب — نَدَّ عنِّي موضعه الآن — يذهب فيه مذهبياً شبيهاً ليقول شيئاً على الطريقة الفرويدية، هذا المذهب يفسره البيتان التلليان لشاعر معاصر لم يذكر في السياق:

فما كان غيرك من شاهد

أَحَبُّ يَا سِرَاجٌ إِذَا مَا سُئِلَتْ

وبعد الانفاس على (واحد)

سهرت على اثنين قبل العناق

فهو ينوه في تفاصيل المتعة الجنسية ليخلص أن هذه الرشفات في تفسير البيت أحلى من (التوحيد) أى (التوحد) الكامل في لحظة التوهج الجنسي. وهذا إلى سياق النص أقرب، وبه البيط.

وَهُذَا الْمَعْنَى لَيْسَ بِبَعْدِ أَيْضًا عَنْ فَكْرِ الْمُتَّبِّي وَهُوَ جَسْهُ، فَهُوَ الَّذِي
صَرَّحَ غَيْرَ مَرَّةٍ بِشُغْفَهِ بِمَا فِي الْخُمُرِ، وَعَفْتَهُ عَمَّا فِي السُّرَابِيَّاتِ:

وإنى على شغفي بما في خُزْنَاتِها لأنفِ عَمَّا فِي سرَاوِيلَاتِهَا^(١٨)

هذه العفة التي لم تعجب الصاحب بن عباد، فووصم المتتبّي من أجلها، لأنّ كثيراً من العهر خير من هذا العقاف^(١٩).

هذه كلها دلالات محتملة ومتضمنة في البيت، وهي جميعاً قراءات
مشروعية، فليس هناك قراءة صحيحة وأخرى غير صحيحة.

^{١٨)} ديوان المتنبي ، العكربى ، ٢٢٧/١

^(١٩) الصاحب بن عباد، رسالة الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ، ١٧.

وربما يعود الفضل في إقرار هذا المبدأ النقدي المهم في القافية النقدية المعاصرة إلى الناقد الإنجليزي الرائد (إيفور أرمسترونج ريتشاردز) الذي شنَّ حملة شعواء في كتابه المهم (*فلسفة البلاغة*) على مفهوم المعنى الواحد الخاص^(٢٠) Proper Meaning Superstition وأطلق عليه خرافنة المعنى الواحد الصحيح، وسرعان ما تامت أفكار (ريتشاردز) لتسهم إسهاماً فاعلاً في مشروع تحديد البلاغة ولتتال اهتمام الباحثين في اللسانيات والسيميولوجيا وعلوم الاتصال.

وليتأسس بعد ذلك مبدأ (القراءة السيميولوجية) للنص التي تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة، لا تقيدها حدود المعانى المعجمية، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلقيها مع بواطن ذهن المتلقى، ويصير القارئ المدرب هو صانع النص.

ولذلك شرطان يقتربهما (شولز Scholes) هما:

١. معرفة التقاليد الجنسية للنص أي سياقه الفنى داخل الجنس الأدبى الذى ينتمى له.
 ٢. أن يكون لدينا مهارات تقافية تمكنا من جلب العناصر الغائبة^(٢١).
- ولعل هذه القراءة التأويلية التي يذهب إليها المنظرون الجدد لا تتغير بالسياق بل تكمن في تفسير شفرات النص وتحليلها، وكأنما القراءة محاولة للبحث عما يحدثه ذلك النص من أثر في نفوس متلقيه، أي البحث في الآخر (التخييلي) للنص لو استبرنا لغة "حازم القرطاجنى". وبهذا المعنى فلا وجود

^(٢٠) إيفور أرمسترونج ريتشاردز، *فلسفة البلاغة*، ترجمة سعيد العانسى وناصر حلاوى، إفريقيا الشرق، ٢٠٠٢م، ٢٠ وما بعدها.

^(٢١) شولز ،*السيميولوجية*، بقلاً عن عبدالله الغذامي، الخطيئة والتکفير: ٤٩.

لقراءة صحيحة وأخرى خاطئة، فكل قراءة هي وصف نقدى لفهمنا للنص، فكلمة القراءة تحمل كافة الاحتمالات، ومن ثم فالقراءة — كما يقول "تودروف"— مسار فى فضاء النص، فليس للنص معنى مفرد، وإذا كانت "الدائرة التأويلية" تشهد على ضرورة تعدد التأويل، فلا يمكن لكل الدوائر أن تتساوى، وإن يكن ثمة قراءة أكثر وفاء من قراءات أخرى، رغم أنه لا توجد قراءة تامة الوفاء^(٢٢).

ولعل شعر المتنبى بصفة عامة وذلك النموذج الذى قدمناه بصفة خاصة هو الأقرب على إثبات مشروعية هذه النظرية من خلال تعدد القراءات للنص الواحد الذى لا يمكننا معه أن نفضل قراءة على أخرى فكلها قراءات مشروعة، ولعل المتنبى نفسه كان أحد كبار منظري (الشعرية) حينما قال:

أنام ملء جفونى عن شواردها ويسمى الخلق جراها ويختص
فذلكم شوارد المتنبى وأوابده، وتلكم قراءات القراء التي لم ولن
توقفت.

التورية وجماليات الصورة الكلية:

وفي إطار ظاهرة (التوجيه) أو الشعر الموجه يمكن أن نلاحظ شغف المتنبى بهذه الآلية البلاغية على مستوى الكلمات المفردة والصور الكلية؛ فمما يجيء على مثل الصورة الكلية في القصيدة أو المقطع مما يؤثر فيه المتنبى الأسلوب التصويري الموجه الذي يكاد يطابق أو يقارب مفهوم (التورية) البلاغية، وهي كما حددوها البلاغيون إبراد معنيين أحدهما قريب والأخر بعيد وهو المراد، نجد مقطعاً البديع عن الحمى التي أصابته في مصر:

وزائرتني كأنَّ بها حياءً فليسَ تزورُ إلا في الظلام

(٢٢) ترفيطان تودروف، الشعرية، ترجمة المبخوت ورجاء بن سلامة، توبقال - المغرب، ط ٢٢، ١٩٩٠.

فعافتُها وباتت في عظامي
 بذلت لها المطارف والخشايا
 فتوسّعه بأنواع السقام
 يضيقُ الجلدُ عن نفسي وعنها
 كائناً عاكفاً على حرام
 إذا ما فارقتني غسلتني
 مدامعها بأربعة سِجام
 كأنَّ الصبح يطردُها فتجرى
 مراقبة المشوّق المستهام
 أرافقُ وقتها من غير شوقٍ
 إذا ألقاك في الكرب العظام (٢٣)
 ويصدقُ وعدها والصدقُ شرُّ

فالدلالة الظاهرة القريبة غير المقصودة لهذا المقطع تشعرنا أننا أمام
 تجربة غزلية عنيفة أو مغامرة نسائية يصف من خلالها تجربة جنسية
 مكشوفة لزائره تفتعل الخفر والحياء فتأتيه ليلاً تحت جنح الليل فإذا جمعتها
 ومعشوّقها النثوة والفراش استحال حياؤها رغبة عنيفة وشبّية حادة، فتنقص
 بجسده ترفع حراته، ولا تتركه حتى تغسله بالعرق وكأنه دموع الفراق تتهمر
 غزيرة لأن تبشير الصباح قد لاحت وسوف يفضحها ضوء النهار، وهي
 مضطّرة أن ترحل لتعاود زيارته في الليلة التالية وهو يتقدّب عونتها
 وينظرها، وهي صادقة لا تختلف عن موعد، غير أن الشاعر يثير المفارقة
 بين المنتظر المحبوب والمنتظر البغيض المكرور.

وهذا ينكشف المرمى البعيد والوجه الآخر للصورة وهو المراد من
 هذا الوصف التصويري، إن هذه الزائرة ليست سوى الحمى، وظهور الحمى
 في صورة الزائرة له غرضان توجيهيان؛ أحدهما بلاغي والأخر نفسى؛
 فالغرض البلاغي الشعري البحث أن الشاعر يستخدم هنا لغة تصويرية بعيدة
 عن التسطيح وال المباشرة المكشوفة، والنفسي أن تعاظم الذات عند المتتبّي وهي

(٢٣) ديوان المتتبّي ، العكبري ، ١٤٦ / ٤ - ١٤٧ .

صفة متأصلة فيه يمنعه من الشكوى المباشرة فكانه يستعلى على المرض نفسه، فلا يريد أن يصفه وصفاً مباشراً حتى لا يبدى ضعفه لأنّه لم يتعود الشكوى والأذى، فيلجأ إلى التغزل والتشبيب الساخر بهذه الزائرة.

ويعمق التوجيه هنا، يبدو في المفارقة بين نوعين من الاتصال: لذة المعاشرة، وألم الحمى، وفي كون الشكوى من الحمى قد أنت في صورة خطاب غزلى.^(٢٤)

إن أسلوب التوجيه الدلالي ظاهرة فاشية في خطاب المتنبي بعامته، وفيه تتجلى جوانب من شعريته الثرية التي حيرت القدماء والمحدثين وبهذه الأساليب وأمثالها استطاع المتنبي أن يثير فينا هذا النوع من الإحساس الجمالى ويعمل على إثارة الدهشة، وخلق الحس بالمقارنة وإيجاد هذه المبالغات والمفارقates المدهشة والطريقة والتي تسهم في تشكيل (شعرية) الشاعر وعقريته الفنية.

الجدل اللغوى، ودوره في إنتاج الدلالات:

بدأت الظاهرة البدعية الأسلوبية تنمو في التربية الثقافية العباسية المشبعة بالجدل وعلم الكلام والترف الفكري، وقد أخذت هذه الظاهرة تتشكل على استحياء بتلمس التجانس الصوتى بين الألفاظ فى أشكاله البسيطة من جناس وسبع وتكرار وطباق و مقابلة، على يد بشار ومسلم، ثم أخذت دفعه قوية على يد أبي تمام، حتى وصلت إلى قمة نضجها عند المتنبي ، وتنوعت أشكالها وتعقدت مفاهيمها إلى حد كبير بحيث صارت تمثل إشكالاً لنوياً أدائياً خرج عن حدود المفاهيم الشعرية القديمة، وأصابت قدرأً من التكاب والتعقيد

(٢٤) ينظر: د. عمود الرحيلى ، التوجيه المعجز المسهر؛ دراسة حول عناصر الإشكال الدلالي في شعرية المتنبي ، فصول ، صيف ١٩٩٥ م ، ١٥١

وتعجمية المعنى في بعض الأحيان، غير أنها في أكثر الأحوال لم تصل إلى ما آلت إليه عند المتأخرین من التعسف والشطط، بل يمكن القول إنها أسلحت بقدر وافر فيما تدعو إليه اللسانیات المحدثة من تحقيق أهم مفاهيم (النصية) وهذا مفهومي السبک Cohesion والجہک Coherence فضلاً عن دورهما في تجسيد المعنى وإنتاج الدلالة.^(٢٥)

ولايتحقق ذلك إلا بتوافر شرطين أساسيين هما: الإيقاع والوفاء للمعنى، فهذه الفنون البدوية كما يقول أحد الدارسين: "تشترك في عامل "الإيقاع" الأمر الذي لا يتوافر للتشبيه أو المجاز أو الفصل والوصل أو التقديم والتأخير، ولكن تكون بصفة "البدوية" يجب أن تقوم على الوفاء بالمعنى، فهي ليست وجهاً لتحسين الكلام، إنما هي الكلام نفسه، والمعنى، هنا لا يعني معانى الألفاظ المفردة، بل يعني الموضوع الذى يتحدث فيه الفنان، والوفاء به يعني كيفية إبرازه وصياغته صياغة فنية شائقة، أما الإيقاع فهو التنااغم الذى يقيمه الفنان بينه وبين المخاطب عن طريق الموضوع، هو الموسيقى المنبعثة من داخل الصيغ، وهي، ليست نغمات مكررة فقط، بل هي تصوير لجو المعنى طلباً للتواصل المستمر بين المتكلم والمخاطب والموضوع.^(٢٦)

يتميز شعر المتتبلي في أكثر الأحيان بكثافة الجدل على مستوى الاستخدام اللغوي والوعي المكثف بعلاقات التجانس والتضاد والتكرار والانتظار بين الألفاظ بحيث تشيع في شعره تلك المصطلحات البلاغية التي عددها البلاغيون ونسبواً معظمها إلى ما أسموه "المحسنات اللفظية" من نحو

^(٢٥) ينظر، د. جميل عبد المجيد ، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية.

^(٢٦) د. متير سلطان، البديع: تصصيل وتتجديد، منشأة المعارف، ١٩٨٦ ، ٢٣ .

الجنس بأقسامه والسجع والازدواج والمشاكلة والتشطير والتصريح، ثم الطباق والمقابلة والذضاد وغيرها.

ولقد أسيئ فهم قضية اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون في كثير من الأحيان غير أن معظم البلاغيين لم يستطع أحد منهم أن يفصل فصلاً حاداً بينهما، وكان عبد القاهر الجرجاني من القدماء من أكثر البلاغيين فهماً لطبيعة الموضوع، وعثوا اللفظ والمعنى وجهاً لعملة واحدة، بل وجعلوا المعنى هو المحرك الأساس في تشكيل الصورة وإنتاج الدلالة.

يقول تعميقاً على كلام مسجوع لأعرابي يشكو أحد العمال: "حانت ركابي، وشققت ثيابي، وضررت صحابي" يقول: "فقد تبين أن المتكلم لم يقدر المعنى نحو التجنيس والسجع، بل قاده المعنى إليهما .. حتى إنه لَوْ رأَمَ تركوما إلى خلافهما مما لا تجنис فيه ولا سجع لدخل من عقوق المعنى وإدخال الوحشة عليه في شبيه بما يناسب إليه المتكلف للتجنис المستكروه والسجع النافر" (٢٧).

وإلى نحو ما ذهب إليه عبد القاهر بذهب البلاغيون المعاصرون وعلماء لغة النص في تبصرهم بمفهوم النص الذي يتوحد فيه الشكل والجوهر، وتكون القشرة هي اللب، واللب هو القشرة، كما في المثال الذي قدمه الناقد الفرنسي رولان بارت حيث شبه النص بالبصلة حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك أغشية متنالية، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مثله حيث لا نهاية ولا بداية، وهذا هو النص الأدبي؛ فوجوده ذاتي فيه وليس

(٢٧) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، رشيد رضا، ١٠.

لشيء مخبوء بداخله وهو اللب بكل حرف من حروفه، ولو جردننا النص من قشوره لقضينا عليه، تماماً كقضائنا على (البصلة) بسلح أغشيتها.^(٢٨)

أو كما في مثال آخر يقدمه (بارت) أيضاً في تعريف نظرية النص حيث يقول إن كلمة *Text* (المعنى) تعنى النسيج (وهذا هو الأصل اللغوى للكلمة فى اللاتينية) .. وشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التى ترى أن النص يصنع ذاته ويتعمل ما فى ذاته عبر تشابك دائم، تتفكك الذات وسط هذا النسيج ضائعة فيه كأنها عنكبوت تذوب هى ذاتها فى الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحبينا استحداث الألفاظ لأمكنتنا تعريف نظرية النص بأنها عالم نسيج العنكبوت (*Hyphos*)^(٢٩) ولو عدنا إلى (صوص) المتبني ونماذجه لوجدناه يفرز ذاته حول نسيج النص، ولرأي أنه ينظر إلى اللغة هذه النظرة الجدلية المتأصلة فى ذاته وفي ثقافة عصره، فيقيم حواراً معقداً بين ألفاظها فيرجانس ويرقابل ويناظر ويولد الألفاظ من بعضها من خلال وسي دقيق بعلاقات التناصب والتناطر والتضاد حتى تتهيأ له هذه المعانى الذهنية الدقيقة والمفارقات الطريقة الناتجة عن بناء البيت الشعري بهذه الطريقة العنكبوتية التي تذوب فيها الذات مع إفرازاتها المعقدة المشيدة لنسيجها، فليس القضاية بالنسبة للمتبني مجرد استخدام للجنس أو الطلاق أو الأشكال البديعية الأخرى، إنها ذات المتبني المبدعة المشبعة بالروح الجدلية والمفعمة بثقافة العصر.

يقول المتبني في مسأله مفتخرًا بنفسه ساخراً من حساده:

ومن جاهل بي و هو يجهل جهله ويجهل علمي أنه بسى جاھل

(٢٨) ينظر: د. عبدالله الغامدي، الخطابة والتكفير، ١٥.

(٢٩) رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان ، توبيقال ١٩٨٨م ، ٦٢-٦٣ .

ويجهلُ أنَّى مالِكُ الْأَرْضِ مُخْسِرٌ
وأَنَى عَلَى ظَهَرِ السِّمَاكِينِ رَاجِلٌ

إِلَى أَنْ بَدَتْ لِلضَّيْقِ فِي زَلَازِلٍ
وَمَا زَلَتْ طَوْدًا لَّا تَزُولُ مِنْ أَكْبَى

فَلَاقَ عِيسَى كَلْهَنْ قَلَاقِ (٣٠)
فَهَلَقَتْ بِالْهَمِ الْأَذِى قَلَقَ الْحَشَا

تدور العلاقات في هذه الأبيات التي قالها المتتبى في صباه حول ثانية الذات/ الآخر، والعلم/ الجهل، ويكشف عن إحساس المتتبى المتضخم بنفسه مبكراً فالآخر جاهل به، وهو لا يدرك جهله، فهاتان جهالتان، ثم هو يجهل عام المتتبى بجهله به، وهذه مبالغة قوية في التعبير عن جهل الآخر.

في مقابل ذلك يشد الشاعر مبالغة أخرى في التعبير عن علم الذات، فالشيء الذي يجهله علم الشاعر هو أن هذا الجاهل يجهله ولا يعرف له قدره الذي عرفه الناس جميعاً، ولا يعلم هذا الجاهل أيضاً أن الشاعر إذا ملك الأرض كلها كان في حال العسر عند نفسه ومقتضى همته، وإذا علا ظهر السماسكين بعد نفسه راجلاً لاقتضاء همته ما فوق ذلك، وهو ثابت كالطود لا يريم ولا يتحرك حتى يستشعر الضييم والظلم، فهنا تثور قلقاته، ولا يبقى في مكان يلحقه فيه ضياء، فتسعفه نوقة الخفاف النجائب السريعة فلأنها هي الأخرى جبت على عزة النفس.

وقد عاب المصاحب بن عباد — كعادته — المتتبى بهذا البيت ، وقال:
"ماله — قلق الله أحشاءه — وهذه القفافات الباردة".

ورد عنه العكبرى بأن ذلك مما جرت به العادة ، ونقل عن المَرْزُبَان قوله: ثلاثة من الشعراء رؤساء: شلشل أحدهم ، وسلسل الثاني ، وقلق الثالث:

(٣٠) ديوان المتتبى بشرح العكبرى ، ١٧٤/٣ - ١٧٥.

فالذى شلشل الأعشى وهو من رؤساء الجاهلية وهو الذى يقول:

شاوِ مِشَلْ شَلَولْ شَلَشَلْ شَوِلْ
ولقد غدونت إلى الحاتوت يتبعنى

والذى سلس مسلم بن الوليد، وهو من رؤساء المحدثين يقول:

فأتأتى سكيلن سكيلها مسلولاً
سلكت وسللت ثم سل سكيلها

والذى قلقل المتنبي (٢١)

فلماذا يلحق العيبُ المتنبي؟ وهذان أميران من أمراء الشعر فى
الجاهلية والإسلام صنعا من قبل صنيعه.

إن الشاعر هنا يقيم جدلاً وحواراً بين الثنائيات التى يتشكل منها
المعنى (الذات/ الآخر، النم/ الجهل، مالك/ معسر، يطير/ راجل) وهو جدل
غايته إثارة الدهشة، وخلق الحسن بالمخالفة وإيجاد هذه المبالغات والمفارقات
الشعرية المدهشة، ثم إنه يعمل على توظيفه كثافة اللعب الصوتى، والتكرار
المقطوعى، الذى يلعب دوره فى إحداث الإيقاع، وإنماج الدلالة، وإفاده المعنى.

وفي النظرية النقدية الحديثة ، يصر (جاكيسون) عند تحايله لبعض
المقاطع الشعرية على كثافة اللعب، الصوتى وأهمية التكرار الجناسى وهو
يقوم باستجلاء الوظيفة الشعرية فيما يتصل بفاعلية هذه الأنساق فنی مثاله:
"I Like Ike" (I Like Ike) ثرى أن هذا الشعار ينشر درجة عالية من التكرار الصوتى،
ولهذا التكرار وظيفة: إنه يقدم صورة جناسية للشعور الذى يحيط تماماً
بموضوعه .. صورة جناسية للذات العاشقة المشمولة بموضوع عشقها، إن

(٢١) العكبرى، ١٧٦/٣ :

العلاقة الوثيقية بين Like و Ike توحى بأن من الطبيعي تماماً بل ومن المحتم أن أحب (آيك)^(٣٢).

وهذا ما كان المتّبِي يعوّل عليه كثيراً في توظيف التكرار الصوتى والصور الجنسية الدالة الباوأة على إنتاج المعنى بصورة حتمية كما فى الصور الآتية:

قتلة القلائل
تغلب الغالبين الناس

عدى أعادى الجبن والبخل
وتغلب القلباء

وتقديد قد الفدو
وتخديد ورد الخدو

وحيثما نقرأ قول المتّبِي في قصيّته الشهيرَة:

معنى الشغف طيباً في المغاثى
بمنزلة الربيع من الزمانِ

لها ثمراً تشير إلىك منه
بأشريّة وفتن بلا أوانِ

(وأمسواه تصلُّ بها حصاناها
صليل الحنّى في أيدي الفوانى)^(٣٣)

نذكرنا هذه الجناسات الصوتية المحاكائية بتلك الطبيعة البدائية في اللغة والتي ما زالت تحافظ بها في الكثير من الألفاظ من قبيل (الخrier والأزىز، والاصيل، والمسييل، والنقيق، والفحيج، والتوجع، والأذين... إلخ) والتي يعمل الشعراء والمبدعون على تفعيل هذا الإرث البدائي بتوظيف تلك المحاكيات بتحميمها رسائل إضافية تدعم المقومات الشعرية المختلفة في النص الأدبي، ففي بيت المتّبِي الأخير حيث تتّوالى اللام والصاد في تصلُّ وصليل

٣٢) Linguistics and Poetics , P357 عن جوناثان كوللر ، الشعرية البنبوية، ترجمة

السيد إمام ، دار شرقيات ، ط١ ، ٢٠٠٠ م .٩٠

٣٣) الديوان بشرح العكبرى ، ٤ /

من باب المحاكاة الطبيعية لذلك الصوت الصادر عن حركة المياه المتدفعه وارتطامها بالحصى وحركة اهتزاز أيادي الغوانى بما فيها من حنى، وهذا الجنس التكراري المحاکاتي يکسب البيت إيداعاً خاصاً من روح المتبني الملهمة وصيغته الفنية المبدعة.

وأكثر جمالاً وأشد إيحاءً من هذا قول المتبني :^(٣٤)

لمن نَاتَ وَالبَدِيلُ ذَكْرًا هَا	أُوْهِ بَدِيلٌ مِنْ قَوْلَتِي وَاهَا
وَأَصْلُ وَاهَا وَأُوْهِ مَرَآهَا	أُوْهِ لِمَنْ لَا أُرَى مَحَاسِبَتِهَا
تُبَسِّرُ فِي نَاظِرِي مَحِيَاهَا	شَامِيَّةٌ طَالِمَا خَلَوْتُ بِهَا
وَإِنَّمَا قَبَّلَتْ بِهِ فَاهَا	فَقَبَّلَتْ نَاظِرِي تَغَلَّطْنِي

إن هذا اللون من الشعر يصلح نموذجاً للشعر الذي يحقق قذراً من الجمالية والمتعة والإثارة الانفعالية بمجرد توافر الحروف المكررة والدالة على طبيعة موضوعها دلالة مباشرة وعفوية، إن الكلمات هنا لا تفقد شفافيتها فحسب بل إنها تناهض الدلالة الاعتباطية الاصطلاحية المكتسبة لكي تسلب بشكل عنوى ومبادر .. إن الحسرة وشعور فقد اللوعة وأحساس الحرمان البائس لتراءى من خلال هذه الألفاظ الشفافة المعبرة عما ورائها بصورة لا يمكن لأى شكل تعبيرى آخر أن يعبر عن هذه المعانى.

وفي إطار هذه النزعة الجدلية للاستخدام اللغوى عند المتبني والتي أملتها ثقافة العصر، والروح الفلسفية والمنطقية التي أدى بحث إحدى سمات المتبني وعصره، نتوقف عند نموذج آخر من شعر المتبني يعتمد على دقة الجدل وكثافته، وعلى الوعى الدقيق بعلاقات التجانس والتضاد والتظاهر بين الألفاظ، وعلى التشبع بالروح الفلسفية والثقافة المنطقية وتوظيف ذلك كله فى

^(٣٤) الديوان بشرح العكبرى، ٢٦٩/٤

إنتاج دلالة جديدة مركبة تعتمد على النشاط الذهني الواضح خلافاً لفكرة الجاحظ القديمة أن كل شيء للعرب فإنما هو "بديهية وارتجال". يقول المتibi من قصيدة يمدح بها على بن إبراهيم التوخي:

فقد وقع انتقاصي في ازديادى
على ما للأمير من الأيدى
وإن ترك المطاييا كالمزاد
وفيها قوت يوم للفرد
فصيّر طوله عرضَ النجاد
وقرَبَ قربَةَا قربَ البعاد^(٢٥)

متى ما ازددتُ من بُعد التناهى
أ أرضى أن أعيش ولا أكافي
جزى الله (المسير) إليه خيراً
فلم تلقِ بن إبراهيم عنسي
الم يك بيننا بلـة بعيدة
(وأبعد بـعـدـنا بـعـدـ التـدـانـىـ)

ينطوى البيت الأول على مفارقة جدلية فلسفية تدور حول الزيادة التي تتقلب نصاً، وهي تصدر عن قاعدة فلسفية تدور في شعر المتibi كثيراً مفادها أن "تجاوز الحد، انقلاب إلى الضد"، وقد نقل العكبري في شرحه عن الحكيم أرسسطو قوله: "الزيادة في الحد، نقص المحدود"^(٢٦) وهي تتعلق أكثر ما تتعلق بمسألة العمر الذي ما ن يتضاعد ويتناهى في الزيادة حتى ينقلب نصاً وانحدراً، والمتبى مولع بهذه الفكرة يديرها في شعره كما تدار الراح على الدنادس، وهي لا شك فكرة فلسفية دقيقة لها معنى عميق وتحتمد على الجدل في الاستخدام اللغوي والتقابل والتناءد.

وأما البيت الأخير (وابعد بـعـدـنا ..) فهو من الأبيات التي نسب المتibi من أجلها إلى الذكـلـفـ والسـفـسـطـةـ، وإن كان لا يخـذـلـ في نـظـرـنـاـ من الجـدـ اللـثـوىـ المـكـثـفـ، ومن دـقـةـ المعـنىـ وـقـةـ العـبـارـةـ، فهو يعتمد على عدة مشتقـاتـ من جـزـرـ لـغـوىـ وـاحـدـ (بـعـدـ - قـرـبـ) ثم يـعـقـبـهاـ بـمـضـادـهاـ فيـ نـهاـيـةـ كلـ شـطـرـةـ،

^(٢٥) شـرـحـ العـكـبـرـىـ، ٣٥٨-٣٥٦/١

^(٢٦) العـكـبـرـىـ، ٣٥٦/١

فبناؤه اللغوى من هذه الناحية مشيد بإحكام، وفى معناه يقول ابن سيده: كنـت منه بعيداً فكان بعد منى حينئذ قريباً، والقرب بعيداً، فلما جئتـه وقررتـ منه انعكستـ الحال فعادـ البعـد بعيدـاً وكانـ قرـيبـاً، وعادـ القـرب قـرـيبـاً وكانـ بعيدـاً^(٣٧) فالمعنى أنه جعلـ البعـد بعيدـاً عنهـ، والقربـ قـرـيبـاً منهـ.

غير أنـ ابن بـسـامـ الشـنـتـريـ يـعرـضـ وجـهاًـ آخـرـ جـديرـ بالـنـظرـ فـيـ كـاتـبـهـ "سرـقاتـ المـتنـبـيـ وـمشـكـلـ شـعـرهـ" حيثـ يـروـىـ الـبـيـتـ مـضـبـوـطـاًـ عـلـىـ النـحـوـ التـالـىـ:

وأبـعدـ بـعـدـنـاـ بـعـدـ التـدـانـىـ وأقـرـبـ قـرـبـناـ قـرـبـ الـبعـادـ

فـأـبـعدـ وـأـقـرـبـ: تـعـربـ مـبـداًـ وـمـاـ بـعـدـهـ مـصـافـ إـلـيـهـ، وـبـعـدـ وـقـرـبـ: خـبرـانـ، وـالـمعـنىـ عـلـىـ هـذـاـ يـخـتـلـفـ، فـابـنـ بـسـامـ هـنـاـ يـمـتـحـ مـنـ أـصـولـ عـلـمـ النـفـسـ وـيلـمـ بـقـاعـةـ نـفـسـيـةـ خـطـيرـةـ، وـيـقـدـمـ مـنـ خـلـلـهـ قـراءـةـ جـديـدةـ لـلـبـيـتـ؛ قـراءـةـ تـؤـكـدـ نـظـارـيـةـ (ريـتـشارـدـ) المشـارـ إـلـيـهـ سـلـانـاـ عـنـ: "خـرافـةـ الـمـعـنـىـ الـواـقـدـ الصـحـيـحـ" وـتـؤـصـلـ مـشـرـوعـيـةـ الـقـراءـاتـ الـمـتـبـعـةـ الـتـيـ دـعـاـ إـلـيـهـ الـمـنـظـرـوـنـ الـجـدـدـ، بـحـيثـ تـصـبـحـ الـكـلـمـةـ ذاتـ وـجـودـ عـمـودـيـ كـالـسـارـيـةـ أوـ كـعـمـودـ مـنـتـصـبـ فـيـ فـضـاءـ مـنـ كـلـيـاتـ الـمـعـانـىـ الـمـطـلـقـةـ بـكـلـ مـوـحـيـاتـهـ، وـالـكـلـمـةـ مـوـسـوعـيـةـ وـهـىـ تـقـضـيـنـ تـلـقـائـاـ كـلـ الـتـوـقـعـاتـ الـتـيـ يـفـرـضـ الـخـطـابـ الـعـلـاقـىـ عـلـىـ الـقـارـئـ الـاختـيـارـ فـيـ بـيـنـهـاـ^(٣٨).

تـتـوجـهـ قـراءـةـ ابنـ بـسـامـ إـلـىـ الـجـانـبـ النـثـرـىـ لـلـقـضـيـةـ، وـيـكـونـ الـمـعـنـىـ عـلـىـ هـذـاـ النـدوـ: أـنـ أـبـعدـ الـبـعـدـ إـنـماـ هوـ بـعـدـ التـدـانـىـ أـىـ بـعـدـ الـقـرـبـ، وـهـوـ بـعـدـ نـفـسـيـ لـأـنـهـ رـغـمـ تـقـارـبـ الـأـجـسـادـ يـقـعـ الـخـصـامـ وـتـنـتـفـيـ الـمـوـدـةـ. وـتـزـدـادـ حـدـثـهـ إـذـاـ

^(٣٧) ابن سيده، شـرـحـ مـشـكـلـ شـعـرـ المـتنـبـيـ ، تـحـقـيقـ رـضـوانـ الدـالـيـةـ، دـمـشـقـ، ١٩٧٥ـ، ٧٤ـ ٧٥ـ.

^(٣٨) رـولـانـ بـارـتـ، الـكـتـابـةـ فـيـ درـجـةـ الصـفـرـ، تـرـجمـةـ مـحمدـ نـديـمـ خـشـفـةـ، مـرـكـزـ الـإـنـماءـ . ٦٤ـ مـ٢٠٠٢ـ طـ١ـ.

كان المتخاصلان يعيشان في مكان واحد أو تحت سقف واحد كأن يكونا زوجين، وقد لفت القرآن الكريم إلى هذا بعد النفسي وآثاره حينما عَدَ هجر الفراش وسيلة لإصلاح نشوز الزوجة.

وعن أقرب القرب وهو النقيض لذلك وهو ما تضمنه الشطر الآخر من البيت فيمكن القول "إن إحساس المحب بمحبوبه يكون في حضوره وبقربه أقل منه في غيابه وبعده، فاللشوق بعمل عمله ويجعل المحب يذكر الوفاق وينسى الخلاف، فذنوب المحبين في القرب قربات في بعد" (٣٩).

وقد نقل العكبرى عن أرسطو طاليس قوله: "أقرب القرب مودات القلوب وإن تباعدت الأجسام، وأبعد البعاد تناهى التداني" وأنشد العكبرى لنفسه في هذا المعنى وقد صرخ بأذهنه عن أرسطو:

وكم من قريب قلبه عنك نازح وكم من بعيد قلبه بك مغموم (٤٠)

والمنتبي متهم منذ التديم بنظام حكم أرسطو ومعاناته الفلسفية، فلعله يكون من بينها، ولكن تبقى للمنتبي هذه الصياغة القائمة على الوعى الدقيق بكثافة الجدل اللغوى ومراعاة التنازل والتضاد، وهذه الثنائيات الضدية والتجانس السوتى والإلمام بهذه الممانع الذهنية الدقيقة؛ فليست القضية مجرد استخدام محسن بديعى أو آخر، إنه فلسفة كلية كامنة خلف هذا الاستخدام اللغوى تعكس تفافية المنتبي وعصره، وليس هذه هي المرة الوحيدة التي يشارف فيها المنتبي هذا المعنى الفلسفى العميق، فلقد قاربه فى غير هذا الموضوع، وسبكه سبكاً فنياً خاصاً به فى مطلع إحدى قصائده حيث يقول:

(٣٩) د.عبد العزيز قلقيلية، أبيات المعانى في شعر المنتبي، دار الفكر العربى،

١٤٣، ١٩٩٣م.

(٤٠) شرح العكبرى، ٣٥٨/١

التكرار الجناسى ودوره فى (سبك) النص (وحبكه) :

مادة (عود) ومشتقاتها نموذجاً:

نذهب للسانيات النصية المحدثة إلى أن من أجل وسائل سبك النص وحبكه فنياً أن تتوافق فيه صفة الاطراد والاستمرارية Continuity وهي صفة تعنى التو اصل والتتابع والترابط بين الأجزاء المكونة للنص^(٤١).

ولكى تتحقق هذه الصفة لابد أن تتوافق فيه بعض الموصفات لعل من أهمها وسليتان هما: التكرار والمصاحبة المعجمية^(٤٢)، وهو يعتمد على وسائل لغوية معينة كإعادة بعض العناصر المعجمية، وتوظيفها في خدمة النص وتجسيده المعنى، وربما يلعب التكرار الجناسى دوراً كبيراً في هذه العملية عن طريق إشاعة بعض الجذور اللغوية ومشتقاتها لتحث نواعاً من الترابط والسبك بين الكلام.

وقد عرف النقاد العربى التدييم بعض هذه المصطلحات الدالة على خاصية الاستمرارية والاطراد فى الاتكلام مثل مصطلح السبك والحبك وتلامح الأجزاء، فالجاحظ يقول: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فيعلم بذلك أنه أفرغ جيداً وسبك سبكاً واحداً"^(٤٣).

ويعرف أسماء بن منقد السبك بقوله: "وأما السبك فهو أن تتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره كقول زهير:

^(٤١) د. جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية والسانيات النصية، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨م، ٧٦.

^(٤٢) السابق نفسه، ٧٩.

^(٤٣) الجاحظ، البيان والتبيين، عبد السلام هارون، الخانجي، ١٩٧٥م، ٦٧/١.

يطعنهم ما ارتموا، حتى إذا اطْعَنُوا ضارب، حتى إذا ما ضاربوا اعتقدوا

ولهذا قيل: خير الكلام المحبوب المسبوك الذي يأخذ بعضه برقاب بعض^(٤٤)، وبالرغم من كون مصطلحات القداء ونظرتهم كانت غالباً تتعلق بالبيت الواحد فإنها تفتح الباب أمامنا للولوج إلى عالم القصيدة والنصل المتكامل بل والمنحي الشعري بأكمله عند بعض الشعراء.

وتسوقنا في هذا الصدد بعض الجذور اللغوية التي كانت تلح على ذهن المتنبي، وتصلح أن تكون مفتاحاً لقراءة عدد من قصائده، ولعل من هذه الجذور اللغوية الجذر (عِود) بتقليباته ومشتقاته الجنسية المختلفة التي أدارها المتنبي في عدد من قصائده، فالعيد والعادة مشتقات من العود، ومن مقلوبها يأتي الوعد والموعد، وبتقليل بعض الحروف يأتي العدو والأعداء أو الأعدى، وفي مطلع إحدى قصائده الشهيرة في هجاء كافور يقول المتنبي:

حَدَّ بِأَيْمَانِ حَلَّ حَذَّرَتْ يَا حَدَّ بِمَا مَضِيَ أَمْ لَأْمِرٍ فِيكَ تَجْدِيدَ^(٤٥)

تبدأ القصيدة بهذا البيت الفذ الرهيف المعنى المتعدد الجوانب القرائية ليعلن المتنبي من خلال هذه القصيدة إلغاء ولائه لكافور وتمردته على هذا الولاء، ويمتزج فيها النسيب العذب بالهجاء المقدع، وإعلان الرغبة في الرحيل والانطلاق، بعد أن صاق به المقام في ضيافة كافور الذي يأكل من زاده ويمسكه، ويعنينا هنا هذه البداية التي تعتمد على التكرار والجناس في مادة (عِود)، ومن مشتقاتها "العيد" الذي يرتبط بالطقوس الاحتقانية والإحسان بالبهجة التي تعتاد الإنسان في هذه المناسبة الدينية والاجتماعية وبخاصة إذا

^(٤٤) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوى وخالد عبد المجيد، ١٦٣.

^(٤٥) ديوان المتنبي بشرح العكبرى، ٢/٣٩.

ما أضفنا ما أشارت إليه المصادر من أن المتibi قال هذه القصيدة يوم عرفة من سنة خمسين وثلاثمائة قبل مسيره من مصر بيوم واحد^(٤٦).

ولكن المتibi يخلق لدينا الإحساس بالمقارنة حينما يعطينا بعدها دلائلاً آخر ينبع من جو القصيدة وسياقها وعاظتها المسيطرة، فكلمة (العيد) تعني: ما اعتادك من هم أو غيره، قال الشاعر:

فِي الْقَلْبِ يُعْتَدِهُ مِنْ حُبِّهَا عَيْدٌ

وقال آخر (عمر بن أبي ربيعة المخزومي):

أَمْسَى بِأَسْمَاءِ هَذَا الْقَلْبِ مَعَهُ وَدًا إِذَا أَقُولُ صَحَا يُعْتَدِهُ عَيْدًا^(٤٧)

أَجْرَى عَلَى مَوْعِدٍ مِنْهَا فَتَخَلَّفَنِي فَلَا أَمْلُ وَلَا تَوْفِي الْمَوَاعِيدَ

وهنا يقظ المتibi تورية طريقة للعيد الذي هو واحد الأعياد لأنه يعتاد الإنسان أى يعوده بين الحين والحين، ولكن الشاعر ينجح بهذا المعنى إلى إثبات المعنى الاستئتفاني الذي يوحيه جو القصيدة وسياقها العام واحتباسها في دائرة الأسى المحكم والهم المسيطرة التي تحاصر الشاعر، فحتى النسيب الذي يتتصدر القصيدة لا نشعر فيه بشيء من البهجة، وفكرة الرحيل ما زالت غائمة، وما زال الخلاص بعيد المنال، فليمارس المتibi انتزاعاته الشعرية القوية اللافتة، لقد أصبح العيد تجسيداً للأسى والهموم والأحزان، في هذه الظروف التي يعانيها في مصر / كافور.

بينما نراه في سياق آخر بعيداً عن انكسار النفس يوظف هذا الجذر اللغوي توظيفاً دلائياً آخر يعكس ما تموج به نفسه من بهجة الظرف وتحقيق

(٤٦) أبو العلاء المعرى، معجز أحمد تحقيق عبد المجيد دياب، ط٢١، ١٩٩٢م، ١٦٨/٤.

(٤٧) الصحاح للجوهرى، تحقيق عبد الغفور عطار، ط٣، ١٩٨٤م، مادة (عواد) ٥١٤/٢.

الانتصار في صحبة الأمير الفارس القائد المظفر سيف الدولة الحمداني،
والتي تقول الروايات أنه أنسده هذه القصيدة:

**لكل امرئٍ من دهره ما تعودوا
وعاداتٍ سيفٍ الدولةُ الطعنُ في العدا**

أنشده إياها في ميدانه بحلب (وهما على فرسيهما) يمدحه ويهنئه بعيد
الأضحى سنة اثنين وأربعين وثلاثمائة^(٤٨). وفي هذا إدلال من المتibi على
الأمير لم يزفه الشعر العربي من قبل.

ولعل مما يلفت النظر في هذه القصيدة توظيف هذا الجذر اللغوي
(عود) في القصيدة كلها توظيفاً يحمل استراتيجية بلاغية توصيلية تفوق قيمة
المديح والتهنئة. ففي البيت الأول يستهل الشاعر القصيدة بهذا التجنيس
والمزاوجة بين (العيid) و (العادة) و (عدها) وما معه من جذر مشترك، ثم يمارس
عملية القلب والإبدال لهذا الجذر ليلعب دوراً فاعلاً في بناء القصيدة وإنتاج
الدلالة.

ففي القسم الأول والبيت الأول من القصيدة:

**لكل امرئٍ من دهره ما تعودوا
وعاداتٍ سيفٍ الدولةُ الطعنُ في العدا**

يعتمد الشاعر على تقلية الجذر لإحداث نوع من المقابلة بين التعود
والعادة من (عاد - يعود - عادة) وهو الشيء المكرر الدورى المألف، والعدا
من (عدا - ي Undo - عذوا) وهو يعني التخطى والانتهاك والتجاوز، ليقيم المقابلة
الحادية بين عادة الأمير في الظفر والانتصار، وبالتالي الاحتفال الطقوسى
بالعيد بما هو عادة إسلامية، وبين العدو المعتدى الذي يسعى إلى انتهاك هذه
العادة وجرمان المسلمين من الاحتفال بها وتغيير حيواتهم.

^(٤٨) شرح البرقوقي، ٣/٢.

وفي القسم الثاني من القصيدة يركز الشاعر على علاقة الأمير برعياه وبالعيد نفسه الذي صار الأمير له عيداً كما هو عيد لكل مسلم يذكر اسم الله ويضحى ويعيد، ففي البيت رقم (٢١) وهو منتصف القصيدة تماماً يقول:

هنيئاً لك العيد الذي أنت عيده
وعيده لمن سمعي وضحى وعيده

إن تكرار لفظ العيد على هذا النحو، والإتيان بمعنى (فعل) منه وإشارة هذا المعنى وهذه الروح في جنبات القصيدة ليؤكد حرص الشاعر على توظيف هذا الجذر بالتكرار الملحق لكلمة (عيد) تنتهي بالتبادل العكسي بين سيف الدولة وبين العيد، فكلاهما عيد للأخر، فما لا سيف الدولة وانتصاره على الروم ما استطاع المسلمون الاحتفال بطقوس عيدهم الكبير، ونلحظ حرص المتنبي على ذكر مظاهر هذا الاحتفال من ذكر اسم الله تعالى في أيامه المعدودات ونبع الضحايا والتعييد أي إشاعة جو البهجة في هذا العيد، وأعل هذا يذكرنا بمقابل هذه الصورة التي عرضها العيد في قصيده الكافورية:

عيد بأية حال عدت يا خير بما مضى لم لأمن فيك تجديد

ليتنفس فرق ما بينهما من البهجة والتأمل في القصيدة السيفية،
والأسى والحزن والهم والكآبة والقلق في القصيدة الكافورية.

وفي ختام هذه القصيدة (السيفية) يعود المتنبي إلى الجذر اللغوي ذاته (ع . و . د) ولكن مع ممارسة أقصى درجات القلب والابدال والتحول ليغتصر رحique ويصل إلى آخر ما فيه عن طريق بذلك العدة والموعد (وعد)
الذي يعني استنطاط الجوائز السنوية من الأمير الوهاب، يقول:

إذا سأله الإنسان أرأمه الغنى
وكنت على بعد جعلناك موعدا

وتكون هذه الكلمة الختامية هي مفتاح القصيدة فالموعد والوعد والعدة يرتبط بما استهلت به القصيدة من عادات سيف الدولة والانتصار على الأعداء، والاحتلال بالعيد، وكتب العدو الذي يريد أن يمنع هذه العادات، ثم بذل الموعد ومنح العطايا التي أصبح سيف الدولة وسيلة الأيام لإنجازها وتحقيق أمانيتها، وتلك من خوارق المتibi وانزياحاته الشعرية الكبرى فال أيام والدهر في عرف الناس هو الذي ينجذب المواعيد، لكن المتibi هنا يجعل الأمير وسيلة الأيام وأداتها الطبيعة لإنجاز المواعيد وتحقيق الأمانى.

وهكذا "يشيد المتibi الهيكل الكلى البنوى والدلالى والصوتى للقصيدة على الإبدال والقلب الاشتقاقيين. ذلك أن الجذور الثلاثة (ع.و.د) و (ع.د.و) و (و.ع.د) لا تحمل معانى وضعية. كما أن العلاقة الإبدالية بينها ليست من قبيل المصادفة، بل هي تمثل فى يد شاعر، أو على لسان شاعر كالمتبى، وصف "جيان بياجيو كونتي" للغة الشعرية تمثيلاً مدهشاً: "فى الخطاب الأدبى .. تتجاوز الوظيفة الشعرية الوظيفة التوصيلية، حتى تخنق الطبيعة الوضعية للعلامة اللغوبية، ويصبح النظام الداخلى للكلمة الشعرية هو الذى يتحكم فيها. ذلك أن العلاقة بين الدال والمدلول فى النثر غير قابلة للعكس حيث تكون الدلالة وضعية ولا وصول إليها إلا عن طريق الدال. أما فى الشعر فإن هذه العلاقة تبادلية فى حركة ذات اتجاهين وحتى يمكن للمدلول نفسه أن يستدعي الدال عليه، أو بعبارة أخرى ترتبط العناصر التى تصنع الخطاب الشعرى ارتباطاً منتظاماً حيث: "يقودها" جمياً على نحو متماسك إلى مقصد شعرى واحد، ويتميز كل عنصر من خلال ارتباطه بنظام مركب عضوى، تكون العلاقة فيه بين الدال والمدلول متينة إلى درجة أن تكون قابلة للعكس التبادلى.

ذلك ينطبق عالم المحتويات الذى تستدعيه القصيدة انطلاقاً تماماً على النسيج القولى الذى يتخد تعبيره فيه. كما لو كان أحدهما متأصلاً فى الآخر^(٤٩) وهكذا نصل فى نهاية هذه الفرضية إلى أن التكرار الجناسى الذى أداره المتتبى لم يكن أبداً من باب التزيين والتحسين الذى جعله معظم البلاغيين الوظيفة الأساسية لفنون البديع بعامة، بل كان أداة رئيسة فى يد الشاعر وفى عقله تقود الخطاب الشعرى بأسره على نحو منتظم ومتماستك إلى المقاصد الشعرية العليا لا على مستوى البيت أو حتى القصيدة فحسب بل على مستوى الموقف الشعرى برمته.

^(٤٩) د. سوزان بينكتى ستينكيفيتش، أدب السياسة وسياسة الأدب، ترجمة وتقديم د. حسن البنا عز الدين، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨م، ١١٥. وقد أفادت بصورة رئيسة في هذه الجزئية من الدراسة القيمة التي قامت بها الباحثة الأمريكية، في هذا الكتاب.

بنيات التوازي وجمالياتها (Parallelism)

من ألوان البديع المعنوي في البلاغة العربية ما يعرف بال مقابلة والمزاوجة، والعكس والتبديل، والترديد والتقويف، والمماثلة والتفريق، والجمع مع التفريق أو التقسيم أو هما معاً، وهى في جملتها ألوان بديعية تكشف عن جوانب من المقابلة أو المزاوجة أو التكرار، وتسمى بناء المعنى وتحدث أثرها في سبك النص وحبكه وتلاؤم أجزائه ومناسبته وشدة تلامحه، غير أن الصفة الغالبة على هذه الألوان البديعية هو البعد التركيبى الصوتى فغالباً ما تصاغ في تراكيب ذهوية متوازية وبنيات متوازنة يكون لها أثرها الفاعل في إنتاج الدلالة وصوغ المعنى، بل تذهب إحدى الباحثات (باربرا جونستون كوتتش) إلى "أن خذاب الحاجاج العربي يعتمد في الإقناع على العرض اللغوي للدعوى الحاجاجية بتكريرها وصياغتها صياغة موازية، وإلباسها إيقاعات نغمية بنائية متكررة"، وترى أن هذا الطراز من الحاجاج هو نتيجة المركزية الثقافية للغة العربية في المجتمع العربي الإسلامي، وتسمى (باربرا) هذه الاستراتيجية البلاغية: استراتيجية الإقناع بالتكرير Repeating، وبالصياغة الموازية Rephrasing، وبالباس الدعوى وإعادة إلباسها إيقاعات نغمية متغيرة من الكلمات، تسمى باسم استراتيجية العرض Presentation (استحضار الشئ أمام الإنسان حتى يتعلق به شعوره)^(٥٠).

ويرجع الفضل في دراسة هذه الظاهرة دورها الرئيس في تحقيق مفاهيم (الشعرية) في النص الأدبي، وارتباطها الوثيق بالشعر إلى (رومان جاكوبسون) الذي لفت نظره وهو يدرس التراث الشفوي للشعر الروسي ذلك

^(٥٠) نقلأً عن: د. محمد العبد، النص الحاججي العربي، دراسة في وسائل الإقناع، مجلة فصول، العدد ٦٠، صيف ٢٠٠٢م، ٦٣.

(التوازى الذى ربط من البداية إلى النهاية أبياتاً متباورة) مما أكد له ما
ردده قبله "هوبكنز" من أن (بنية الشعر هي بنية التوازى المستمر)^(٥١).

وعلى ذلك ، فهذه الخاصية هي إحدى خواص الشعر التي تتجلى من
خلالها بعض السمات النوعية المائزة للبنية الشعرية. ونظرة عجلى فى شعر
المتنبى سترينا أنه كان حفياً بهذه الصيغة، وأنه كان ينشرها فى شعره نثراً،
انطلاقاً من شاعريته المحتذبة بالصنعة الجدلية فى الاستخدام اللغوى من خلال
التضاد والتقابل والتناظر الدقيق بين الألفاظ ، وتحقيق هذه البنى التكرارية
المتوازية فى شعره، فمن ذلك ما ذكر مما يدخل فى باب (المقابلة) عند
البلغيين:

أزورهم، وسراد الليل يشفع لى وأثنى، وبياضُ الصبح يُغْرِى بى

وقوله في أحد الأبيات التي ذكرها البلاغيون مثلاً لتعدد المقابلات:

فلا الجود يُفْنِي المَانَ، والجَدُّ مَفْلِيٌّ ولا البُخْل يُبْقِي الْمَنَالَ، والجَادُ مُدْبِيٌّ

فنحن أمام جمل مقابلة في المعنى، وفي كل جملة ما يقابل الأخرى
مع الحفاظ على التوازى في التركيب التحوى والصوتى فكلا الشطرين
يصادع على هذا النحو (لا النافذة ثم الاسم ثم الفعل ثم المفعول، ثم مبتدأ
وخبر من نفس سياق الجملة الأولى). ومن ذلك أيضاً ما تدعوه البلاغة
العربية (العكس والتبديل) وهو: "أن يقدم جزء من الكلام ثم يؤخر"^(٥٢) . ومنه
قول المتنبى:

^(٥١) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، ط١، توبيقال، ١٩٨٨م، ١٠٥.

^(٥٢) الخطيب القزويني: الإيضاح ، ٣٩٩.

فلا مَجْدٌ فِي الدُّنْيَا لِمَنْ قَلَ مَا هُوَ . وَلَا مَالٌ فِي الدُّنْيَا لِمَنْ قَلَ مَجْدُه

ولقد توقف أرسطو في (الخطابة) عند هذه الصور التقابلية ذات المحتوى الظباقي وما فيها من طاقات تحليلية خلقة لأنها تقوم على إيراز الشيء من خلال نفيضه (وبغضدها تتميز الأشياء)، كما عَذَ أرسطو هذه البنيات اللغوية واللحليات البلاغية بمثابة وسيلة من وسائل الإقناع، وحجة داحضة لها قيمتها الفاعلة في أداء المعنى، يقول أرسطو: "ومثل هذا الشكل من الكلام يبعث على الرضا، لأن معنى الأفكار المتقابلة يدرك بسهولة، لاسيما إذا وضعت هكذا بعضها إلى جوار بعض، وأيضاً لها تأثير الحجة المنطقية، فإنك بوضع نتيجتين متقابلتين إلى جوار بعضها بعضاً تبرهن على أن إحداهما كافية".^(٥٣)

فحينما يقول المتتبّي :

فَمَا التَّائِثُ لِاسْمِ الشَّمْسِ عِيَّا ، وَلَا التَّذْكِيرُ فَخْرٌ لِلْهَلَلِ

فهذه صورة تقابلية ذات محتوى طباقي نافذ، وهي تحمل قضية إنسانية حيوية، وتتحقق رأى من يفضل جنساً على آخر، وهذا معنى شعرى جميل، وممكن في ذات الوقت أن يكون حجة خطابية بلغة مدرومة بالشاهد والدليل.

وجميع النماذج السابقة يتحقق فيها هذا التوازن الصوتى مع التوازن النحوى، فضلاً عن المقابلة فى السعاني، وهو ما يحقق مفهوم (النصية) و(الشعرية) فى النص الشعري.

ومن ذلك أيضاً ما ذكره ابن رشيق و أسماء (موازنة) قول المتتبّي:

(٥٣) الخطابة لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوى، ٢١٧.

نصيبيك في حياتك من حبيبٍ

فوازن قوله: (في حياتك) بقوله: (في منامك) وليس بضده، ولا يوافقه، و كذلك صنع في الموازنة بين حبيب وخيال، وإن اختلف حرف اللين فيهما، فإن نقطيعه في العروض والضرب واحد.^(٥٤).

فقد لحظ ابن رشيق ما في البيت من توازن وتوازن في التركيب والصوت والوزن وتوافق المعنى.

ومن ذلك أيضاً ما يقع في باب (التقسيم) وهو ذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل حال ما يليق بها ، كقول أبي الطيب:^(٥٥)

سأطلب حقى بالثتسا ومشاريخ
كأنهم من طول ما التثموا مرئاً
(ثقال إذا لاقوا) (خلفاً إذا دعوا) (قليل إذا عدوا)

فقد روى فيه وجود التوازن الصوتي والتركيبي تحقيقاً لمزيد من الإيقاع والوفاء للمعنى:

ومن ذلك أيضاً في باب التقسيم ما يعرف بالجمع مع التقسيم، وهو جمع متعدد تحت حكم ثم تقسيمه، ومنه قول أبي الطيب:^(٥٦)

حتى أقام على أرباسين خَشنةٌ تشقى به الرؤمُ والصلبانُ والبيعُ
(السبني مانكحُوا) (والقتل مابلدووا) (والنهب ماجمعوا) (والنمار مازرعوا)

^(٥٤) ابن رشيق القرآني، العمدة، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، بيروت، ٢٠٠١ م، ٣٥٤ / ١.

^(٥٥) الخطيب القزويني ، الإيضاح ، ٤٠٨.

^(٥٦) السابق: ٤٠٧.

فقد جمع فى البيت الأول شقاء الروم بسيف الدولة على سبيل الإجمال، ثم قسم وفصل فى البيت الثاني، مع مراعاة تقاطيع الوزن، وتقسيم البيت إلى أربع وحدات صوتية وزونية وتركيبية يتعاضد فيها التوازى النحوى والإيقاعى مع توازى المحتوى وترادف المعنى؛ فكل الأقسام تقضى ما أجمله البيت الأول، وتشير إلى إيقاع سيف الدولة بالروم وما أصابهم منه من ألوان الشقاء والعناء على تباين هذا الشقاء ما بين سبى النساء وقتل الرجال، ونهب الأموال، وحرق الزروع.

ومن هذا اللون من الفنون البدعية أيضاً ما يُعرف بالتجزئة مع الترصيع، ويعرفها ابن أبي الأصبع بأن الشاعر "يجزى البيت جميعه أجزاء عروضية ويسجعها .."^(٥٧)

ومن قوله الذى يجمع مع التجزئة والترصيع التقرير:

أنا ابن اللقاء أنا ابن السخاء أنا ابن الضراب أنا ابن الطغان

أنا ابن السروج أنا ابن القواني أنا ابن الفيافي أنا ابن الرعان

طويل التجاد، طويل الهماد طويل الفتاة طويل السنان

حديد الحفاظ حديد الحفاظ حديد الحفاظ حديد الحفاظ

وَمِنْهُ أَيْضًا قَوْلُهُ:

فتحن في جَدَلٍ، والروم في وَجْلٍ والبر في شُغْلٍ، والبحر في خَجْلٍ^(٥٩)

^(٦٧) ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير، تحقيق د. حفيظ شرف، ٢٩٩/٢

^{٥٨}) الديوان، بشرح العكيرى: ١٨٩/٤.

٥٩) شرح العكيد

فهذه هي الصنعة البديعية التي لا تغفل شأن المعنى، وتتأتى عن
الخاطر بهذه المقاطع الموزونة والمتوازية والتى تجمع فوق ذلك ما أسماه
قدامة بن جعفر بالترصيع، وجعله من نعمات الوزن وأطنب فى مدحه، وعرفه
بقوله: أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به،
أو من جنس واحد فى التصريف، ويوجد فى أشعار كثير من القدماء المجيدين
من الفحول، وفي أشعار المحدثين المحسنين^(١٠) وهذا قريب من كلام ابن
المعتز من أن البديع ليس من صنيع المحدثين، فقد سبقهم إليه فحول القدماء،
ويبقى لهذا البيت الأخير سحره وقوته من خلال هذا التمازن الصوتى والإيقاع
الغمى، والتوارى فى البنى التركيبية والتعاضد بينها وبين المضمنون
والمحتوى؛ حيث تتساوى كلها لإبراز هذه الجوانب؛ فالمسلمون المنتصرون فى
حالة من الجذل والبهجة الطاغية، يقابلهم الروم فى حال من الخوف والوجل
الشديد، والبر فى شغل لتضليلهم بجيوش سيف الدولة، والبحر فى حال من
الخجل والحياء لقصيره عن جود الأمير وأريحيته، لقد جعل المتنبى الطبيعة
كلها فى ركاب سيف الدولة ترقب فنه وتنتأثر به وتنتعاطف معه.

إن هذه الصيغة المتوازية والتكرارات الصوتية لها دور ولها وظيفة
فى البناء الشعري، ولا أظن أن دورها يقتصر على إكساب النص صفة
التماسك والتاليف والتجانس، إن لها وظيفة أخرى أكثر أهمية إنها مقوم أساسى
من مقومات الشعرية، ذلك ما أجمع عليه كثير من النقاد من ذوى الصبغة
العالمية، فهذا حازم القرطاجنى يرى أن وظيفة الشعر هى التخييل .. أى
الأثر النفسي الذى تذعن له النفس وتنتأثر به تأثراً نفسياً لا عقلياً، وهذا الكلام
المخيل يعتمد بالضرورة على الأدوات الخيالية وعلى الوسائل المحاكائية التى
تتأتى عن النقل العادى وتحدى التعجب والتخيل، وهذا التخييل لا يتحقق إلا

^(١٠) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ٤٠.

بأن " تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صور ينفع لتخيلها وتصورها .." (١١) فهذا التخييل لا يعتمد على المعانى فقط بل على الألفاظ والأسلوب والنظم.

إنها جمیعاً تحيل بشكل طبيعى وإيحائى على المعنى مباشرة، إن حازماً يقيم نظريته الشعرية على أساس أن هذه الكيانات اللفظية والتكرارات الجناسية والتوازيات الشعرية كلها مرجيات بالمعنى بل من أهم أدواته.

وإلى نفس التوجّه يذهب كبار فرسان (الشعرية) المعاصرین، فهذا رومان جاكبسون يرى أن الكلمات لا تصبح أدوات إحالة على العالم الخارجي، ولكنها تغدو أدوات إحالة ذاتية بإثارة الانتباه إلى المادة اللفظية لا إلى المعنى أو المرجع الخارجي، يقول جاكبسون: "إن إمكان التكرار هذا المباشر أو غير المباشر، وهذا التشبيه للرسالة الشعرية ولعناصرها المكونة، وهذا التحويل للرسالة إلى شيء يدوم، كل هذا يمثل خاصية داخلية وفعالية للشعر" (١٢).

وهذا يرى لوتمان يؤكد على التيمة التغيمية والتكرارات الجناسية والتوازيات اللغوية في الشعر بأنها تحمل دلالات وإيحاءات، إنها ليست مجرد حلية أو زينة، يقول لوتمان: "إن التصويب الموسيقي للخطاب الشعري هو أيضاً نمط من نقل المعلومات، أي محتوى، وهو بهذا المعنى لا يمكن أن يقابل بكل الأنساط الأخرى من نقل المعلومات التي تختص بها اللغة باعتبارها نسقاً سيميوطيقياً" (١٣)

(١١) حازم القرطاجنى، منهاج البلاغة، ٨٩.

(١٢) رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية، ٢٥.

(١٣) عن د. محمد الولى ، الاستمارة، ١٢٣.

بل إن من النقاد من يرى أن هذه القيم والمقومات النغمية التكرارية ترقى إلى مستوى الاستعارة، بل هي نوع من أنواع الاستعارات يسمىها (تينيانتوف) الاستعارة الإيقاعية الآلية الصوتية. يقول: "الكلمة ومهما كانت فارغة المعنى إلى أقصى الحدود، تكتسب مظهر دلالة ، إنها تندلل .. إن دور التكرارات الصوتية التي تبعث مظهر ملامح متوجة من الدلالة، وتحول الخطاب إلى كل متعالق مكثف تدفعنا إلى اعتبارها استعارة إيقاعية آلية صوتية"^(١٤) إن كل شئ في الشعر يضطلع بنهمة أساسية في الدلالة، بينما نتوقف عند بيته المتتبلي :

قليل عائدى، سقم فؤادى كثير حاسدى صعب مرامى

عليل الجسم مدتنع القيام شديد السُّكُر من غير المدام

فإننا لا نستطيع أبداً أن ننثر هذه الأبيات، وماذا يبقى منها لو نثرناها؟ كل شيء هنا يتحدث: الأوزان والتوازى والأسجاع والقوافي والصيغ الصرفية بل وهبات الألفاظ .. إننا هنا أمام استعارات لنظرية صوتية، ولهذا يمكن أن "ندعوا" استعارة كل قطعة لغوية توصل معنى غير المعنى الذي اعتادت على توصيله. وهذه المهمات الاستعارية هي مهمة الشعر^(١٥) وكذلك حينما نقرأ أبيات المتتبلي السالفة الذكر:

طويل النجاد طويل العمار طويل الثناء طويل السنان

حديد الحاظ حديد الحفاظ حديد الحسام حديد الجنان

^(١٤) عن د. محمد الولى ، الاستعارة ، ٣١٩.

^(١٥) السابق ، ٣٢٠.

إننا أيضاً لانستطيع أن نجردتها من صورتها اللفظية ونعبر عنها بطريقة أخرى، وماذا يبقى من البصلة بعد نزع قشورها — على حد تعبير الفرنسي رولان بارت — إن الكنيات الواردة في البيت الأول وكذا الاستعارات الواردة في البيت الثاني كلها متتبسة بمحسنات بديعية وبيانية، إنها استعارة كبيرة شاملة مؤلفة من استعارات بيانية وإيقاعية وصوتية.

بلاغة التخييل :

تذهب النظرية النقدية منذ أرسطو إلى اليوم إلى أن التخييل هو جوهر الشعر وقوامه، بينما الإقناع قوام الخطابة^(١٦)، وقد كان ابن سينا فضل السبق والريادة في إدخال هذا المفهوم إلى نظرية النقد العربية وهو يعالج شرح كتاب "فن الشعر" لأرسطو وتلخيصه، بالرغم من تداخل مفهوم التخييل مع مفهوم المحاكاة عند أرسطو، فإن سينا يضمن على الكلام الموزون بصفة الشعرية إذا خلا من التخييل، في وقت كان تعريف قدامة للشعر بأنه: "كلام موزون مقفى"^(١٧) يسيطر على أذهان الناس، بينما يرى ابن سينا أنه: "قد تكون أقوال منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول، وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخبل والوزن"^(١٨) ويعرف ابن سينا الشعر في موضع آخر بأنه: كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة وعند العرب مقفأة .. والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتبسط عن أمور،

^(١٦) حازم القرطاجي، منهج البلاغة وسراج الأدباء، تحقيق ابن الخوجة، تونس ١٩٦٦ م، ٦٢ وما بعدها.

^(١٧) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ١٧.

^(١٨) ابن سينا: فن الشعر، من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر لأرسطو، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوى، النهضة المصرية، ١٩٥٣ م ، ١٦٨ .

وتنقبض عن أمور من غير روية وفكراً و اختياراً، وبالجملة تتفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري^(١٩)

ثم جاء بعد ابن سينا من النقادخلص حازم القرطاجنى (ت ٦٨٤ هـ) الذى صدر عن هذه النظرية فى معالجته لجميع قضایا الشعر فى وحدة وانساق فكري بدیع بعد أن قنن لها في مظهرها الفلسفى أبو على ابن سينا^(٢٠).

ويعنينا هنا من تلك الجوانب الكثيرة للتخييل والتى عالج من خللها حازم المفاهيم الشعرية المختلفة يعنينا انتباه حازم إلى التأثير النفسي للشعر ومعالجته على أساس فنى وسيكولوجى معاً، فالشعر من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحببها إليها، ويكره إليها ما قصد تكرريه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، وأن هذا إنما يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الإغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترن بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها^(٢١).

وهذه أفكار رومانسية الملهم سبق بها حازم رواد هذا الفن من نقاد الغرب، ولكنها لم تجد من يذمّيها في التراث العربى القديم، ويستوقفنا من بين أفكار حازم وال فلاسفة النقاد حول مفهوم التخييل ما يتعلق منها بقضية التحسين والتقييم والصدق والكذب وعلاقتهما بالتخيل، والمبالغة والغلو والتعميل الشعري التخييلي، والتخيل والإيقاع في المعانى الشعرية أو بين الشعر والخطابة ... إلخ، وهي أفكار ذات جذر أرسطوية وإن صبغت بصبغة عربية على يد الفلاسفة النقاد (ابن رشد، ابن سينا، حازم) ولذلك فليس غريباً أن يكون المجال الأمثل لتطبيق هذه الأفكار في الشعر العربى هو شعر أبي

^(١٩) ابن سينا، مرجع سابق، ١٦١.

^(٢٠) د. سعد مصلوح، حازم القرطاجنى ونظرية الحكمة والتخييل فى الشعر، ط ١٩٨٠، ١٩٩٢.

^(٢١) حازم القرطاجنى، منهاج البلاغة وسراج الأباء، ٧١.

الطيب المتتبى الذى تقف تقافة يونانية واسعة، حتى اتهام بسرقة المعانى اليونانية والأرسطية منها بخاصة، وفيما يتعلق بمباحث البلاغة العربية ولا سيما البديع يمكن أن نربط مفهوم التخييل ببعض المباحث البدوية المبالغة والغلو، وحسن التعطيل أو التعطيل التخييلي، وفن تجاهل العارف وما إلى ذلك من المباحث التي تعتمد على التخييل الشعري.

كان الموقف النقدي من قضية الغلو والمبالغات الخارقة والكافحة متبيناً منذ القديم، فقد أورد قدامة بن جعفر الجدل حول الغلو، وإن كان هو نفسه أيد الغلو ما لم يصل إلى حد الممتنع^(٧٢).

ثم جاء ابن رشيق ووصف الغلو بالكذب وانتقد المتتبى انتقاداً شديداً^(٧٣)، وكذلك فعل ابن رشد الذى جعل الغلو الكاذب ليس من الشعرية فى شيء مثلاً أن الكلام السفسطائى ليس من البرهان فى شيء، لأن الشعرية عنده تتناهى مع الكذب^(٧٤)، ورأيه هذا متصل برأيه فى قوانين المحاكاة الشعرية وأنها تكون لوجود أو الممكن الوجود.

ومع ذلك يستثنى ابن رشد من حكمه هذا أنه قد يوجد للمطبوع من الشعراء شيء "محمود" من المبالغة والغلو، ويستشهد بأبيات للمتتبى منها هذان البيتان اللذان يصف فيهما سير ملك الروم إلى سيف الدولة، يقول:

وأنى اهندى هذا الرسول بارضه وما سكنت مذ سرت فيها القساطل

ومن أى ماء كان يسكنى جيادة ولم تصتف من مزج الدماء المناهل

^(٧٢) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ٢٤ وما بعدها.

^(٧٣) ابن رشيق، العدة، ١٤/٢.

^(٧٤) ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تحقيق تشارلى بتوروث وأحمد هريدى، ١٩٨٧ م هيئة الكتاب، ١٩٧.

ولم يبين ابن رشد السبب الذى جعل الغلو هنا "محموداً"، وأغلب الظن أنه يستند إلى رأيه فى التخييل الشعري وقدرته على التأثير النفسي واقترانه بالإغراب والتعجب (وهما حركة للنفس إذا افترقت بحركتها الخيالية قوى انفعالها لها وتأثرها) على حد قول حازم.

ومما أورده ابن رشد من غلو المتنبي المقبول قوله:

لِبَسْنَ الْوَشْنَ لَا مُتَجَمِّلَاتِ
وَلَكِنْ كَيْ يَصْنُّ بِهِ الْجَمَالَ

وَلَكِنْ خَفْنَ فِي الشَّغْرِ الضَّلَالَ
وَضَفَرْنَ الْغَدَارَ لَا لَحْسَنِ

فهو لاء الحسنوات لبسن برود الوشى لا لتزيدهن حسناً بل ليصنّ به جمالهن عن عيون الناظرين، وضفرن ذوابنون لا ليزدُّن زينةً وجمالاً ولكن خشية أن يضيعن ويعيßen في هذا الشّغّر الوافر الكثيف، والشعراء على وصف الشّغّر بالوفرة والكثرة منذ امرئ القيس الذي أضل (القصاص في مishi ومرسل) ولكن لم يبلغ أحد مبلغ المتنبي، وهي مبالغة تعتمد على التخييل الشّعري، وتقسم تعليلاً شعرياً تخييلاً لا يخرج عن فكرة (الممكن الوجود) حتى جاء الشاعر المعاصر وأتى، (بالشّغّر الغجرى المجنون الذى يسافر في كل الدنيا). وهذا كله تخيل شعري.

ومن ذلك أيضاً بعض المبالغات التي تتضمن نوعاً حسناً من التخييل من نحو قول المتنبي في صفة الخيل، وقد ذكره القزويني في باب الغلو المقبول^(٧٥) لارتكازه على التخييل الحسن؛ يقول المتنبي :

عَقَدْتْ سَنَابِكُهَا عَلَيْهَا عِثِيرَا
لَوْ تَبْتَغِي عَنَّقَا عَلَيْهِ لَامْكَنَا^(٧٦)

^(٧٥) الخطيب القزويني، الإيضاح ، ٤١٤ .

^(٧٦) شرح العكبري ، ٢٠٤ / ٤ .

فهذه الخيل لوفرة نشاطها وسرعة حركتها قد عقدت فوقها غباراً كثيفاً لو طلب عليه السير واتخاده جسراً لأمكن من كثافته. وذكر العكبرى أنه منقول من قول العتابى:

تبنى سنابكها من فوق أرؤسهم سقفاً كواكبه البيضُ الْبَوَاتِيرُ

وأخذه العتابى من قول الأول:

وأزعنَ فِيهِ لِلسُّوَايَةِ لُجَّةَ وسقفٌ سماءُ أنسائهِ الْحَوَافِرُ

فالمعنى إن مألف ومتداول بين القدماء، لم يختر عه المتتبى اختراعاً، وإنما صاغه صياغةً جيدة، وبناء على التخييل الذى هو دعامة من دعامات الشعر.

وقريب من هذا الباب ما ذكره البلاغيون تحت باب حسن التعليل وهو أن يدعى لوصف علة مناسبة له باعتبار لطيف غير حقيقي^(٧٧) وهو يتضمن نوعاً من التخييل المصحوب بحسن التعامل كأن يكون للمعنى من المعانى والفعل من الأفعال — كما يقول عبد القاهر — علة مشهورة من طريق العادات والطبع ثم يجيء الشاعر فيمنع أن يكون لتلك المعروفة، ويضع له علة أخرى^(٧٨) وهذه العلة غالباً تكون من باب التخييل لا الحقيقة، فمن ذلك قول المتتبى :

ما به قتل أعاديه ولكن ينقى إغلاف ما ترجو الذنب

^(٧٧) القزوينى، الإيضاح، ٤١٥.

^(٧٨) عبد القاهر الجرجانى، أسرار البلاغة، ٢٥٧.

فالمعارف أن الخصوم يتقاتون لدفع المضار عن أنفسهم وليسلماً ويفسقوا من المنازعات، لكن المتتبى اخترع علة أخرى لقتل المدوح لأعدائه وبالغة في وصفه بالسخاء وأن طبيعة الكرم قد غابت عليه حتى إنه إذا غدا للحرب غدت الذئاب تتوقع أن يتسع عليها الرزق من قتل عداه، فكره أن يخلفها ويذيب رجاءها، فهو ليس من يسرف في القتل طاعة للغبطة والحنق^(٧٩)، ولكنه يضطر لقتل الأعداء لهذه العلة الخيالية الوهمية، وهي تتضمن تعليلاً تخيليًّا حسناً، وهو تعليل شعرى لا حقيقي.

ومن ذلك قول المتتبى أيضاً في مدح أبي على الأورجي:

لم تَحُكِ نَائِلَكَ السَّحَابُ وَإِنَّمَا
حُمَّتْ بِهِ فَصَبِيبُهَا الرُّحْضَانُ^(٨٠)

فهو يقول للدموح إن السحاب لا يضاهيك في كرمك وسخاء يدك لأنك لا يقدر على ذلك، لكثرة عطائك المتتابع المنهر، ولكنه حسدتك حتى أصيبيت بالحمى، وهذا عرق حمّاماً لحسدها لك، فما ترى من مائتها ليس سخاء يشبه سخاءك فأنت لها ذلك، ولكنه عرق حمّاماً حسداً لك.

فالمتتبى يعتمد هنا على تشخيص المجرد، وخلع صفات الأدميين النفسية والجسمانية من الحسد والبغضاء والتهالك والإصابة بالحمى على السحاب المنهر، وبدهى أن السحب لا تهطل بما فيها لهذه العلل النفسية وإنما لأسباب طبيعية، فتضمن بيت المتتبى هذا التخييل الموهم بما تضمنه من حسن التعليل وظرافته. ومن ذلك أيضاً ذكره لشبيب الخارجى وخروجه على كافور، يقول:

^(٧٩) أسرار البلاغة، ٢٥٨.

^(٨٠) العكبرى، ٣٠/١.

كان رقاب الناس قالت لسيفه

رفيك قيسى وانت يمانى^(٨١)

يذكر المتibi في هذه القصيدة شبيباً الخارجي الذي خرج على كافور الإخشيدى وقصد دمشق وحاصرها، وكان فى بدايات أمره من رجالات سيف الدولة، وكان فارساً شجاعاً مغواراً، ثم مات ميتة هينة، فيقال إنه سقط عن فرسه، فأصابه سيفه فقطه، ويقال إن امرأة ألت عليه رمحاً من شرفتها فصرعه، وحديث المتibi عن شبيب يتبين عن حب وإعجاب شديدين في هذه القصيدة، فهو يذكر تقتيله للأقران ثم ميته هذه الميّة الهينة، وينظر جدّ كافور الذي يناضل عنه فهو محظوظ (وإن خلا من المواهب والفتنة)، وقصة شبيب، أبلغ دليل على ذلك، ولا أرى ما ارتأه العكبرى من تعریض المتibi بشبيب في هذه الأبيات^(٨٢) فهو للتعریض بكافور أقرب ولهجاته أنساب.

وفي هذا البيت يقول المتibi إن الرقاب لما حل بها من عظيم ضربه وتقتيله، أرادت الواقية بين شبيب وسيف، فقالت مجازاً لسيفه: أنت يمانى لنسبة السيف إلى اليمن، وصاحبك قيسى، وبينهما بعد واختلاف وتنازع، لتغرى ما بينه وبين سيفه، وتوقع بينهما.

ووفقاً للرواية التي ذهبت إلى سقوطه عن فرسه، وانغراز السيف في جنبه، فقد نجح ذلك الكيد الوهمي بين الرجل وسيفه، وعمل عمله في الواقعة بينهما حتى خلص أحدهما من صاحبه، وعلى كل حال فقد افترقا بموت شبيب مهما يكن سبب موته.

ونذلك كنه تخبيل ومحاولة لتعليق الأحداث بغير عللها الطبيعية، وهذا مما يحسن في الشعر، ويليق به، ويرفع درجته، لذا فلا غرو أن يحتفى ابن

^(٨١) العكبرى، ٤٤٣/٤.

^(٨٢) السابق نفسه.

فورجية صاحب (*الفتح على أبي الفتح*) بهذا البيت ويشيد به إشادة بالغة، ويراه من أفراد أبيات أبي الطيب بل من أجود جيده^(٨٣) لما فيه من حسن التخييل، ودقة التوظيف، وقوة الاستدلال، وبراعة التشكيل، وتلك هي مفارقات المتنبي الشعرية، وقدرته على إثارة الدهشة وخلق الحس بالمقارنة.

ومن قبيل ذلك التخييل الموهم أيضاً ما يعرف بفن "تجاهل العارف" وهو – كما يعرفه القزويني – "سوق المعلوم مساق غيره لنكتة"^(٨٤) وفيه يتم الرابط بين طرفين، يكون أحدهما بديلاً للأخر عن طريق الإيهام والتخييل، ويأتي لأغراض مختلفة أهمها التلله في الحب والمبالحة في المدح أو الذم أو التعریض والتوبیخ أو ما شاكل ذلك.

وللمتنبي ولعَ خاص بهذا اللون من التخييل الموهم، وأكثر استخدامه له في باب النسيب والتشبيب في مقدمات قصائده، وله فيه معان طريقة تعتمد التخييل الذي هو قوام الشعر، ويستند هذا التخييل إلى فكرة التحسين والتقييم التي شرحها وأفانس فيها حازم القرطاجني وانفرد ببيان الكيفيات التي يتوصّل بها الشاعر إلى تخيل الحُسْن أو القبح فيقع من نفس متنقى منه موقعاً حميداً^(٨٥)؛ وترتبط ذكرة التحسين والتقييم عند حازم بنظريته في التخييل وأنقصد منه هو حمل النفس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلّى عن فعل شيء أو اعتقاده، وقد وجد حازم في شعر المتنبي المجال الخصب لشرح هذه الأفكار.

يقول المتنبي مما يدخل في هذا الفن في مقدمة إحدى قصائده التي يمدح فيها أبي أحمد عبيد الله المنجبي:

(٨٣) محمد بن أحمد بن فورج، *الفتح على أبي الفتح*، تحقيق عبد الكريم الدجيري، بغداد، ٣٤٠.

(٨٤) القزويني، ٤٢٧.

(٨٥) حازم القرطاجني، *منهاج البلاغة وسراج الأدباء*، ١٠٦ وما بعدها.

أريـكِ أم ماءِ الغمامـةِ أم خـمرٌ بـقـيَّـهـرـهـ وـهـوـ فـىـ كـبـدـىـ جـمـرـ
أـذـاـ الغـصـنـ أـمـ ذـاـ الدـعـصـنـ أـمـ أـنـتـ فـتـتـهـ وـذـيـاـ الـذـىـ قـبـلـتـهـ الـبـرـقـ أـمـ ثـغـرـ^(٨٦)

لقد دخله الشك لفطر حسن المحبوب فيما ذاق من فيه، فما يدرى
أَخْمَرْ هو أَم ماءُ المطر؛ لأنَّه أطيب المياه وأحلالها، أَم هو ريق الحبيب، وهو
بارد في فمه، حار في كبده لأنَّه يذكر لوعات الشوق وبهيج الجوئ والعشق.
وذا الذي يراه أَهُو قوامها أَم غصن بان، وهذا ريفها أَم كثيب، وذاك ثغرها أَم
هو البرق لشدة حسونه ونقائه .. إنَّها فتنة تسعى على قدمين.

وفي مقدمة قصيدة أخرى يمدح فيها مساور بن محمد الرومي، يقول:

جـلـلاـ كـماـ بـىـ قـلـيـكـ التـبـرـيـخـ
أـغـذـاءـ ذـاـ الرـشاـ الأـغـنـ الشـيـخـ^(٨٧)

يقول: إن الشدائند لتقصر عما هو فيه، ثم يستأنف متعجبًا من يهواه،
إن هذا الرشا الأغن إنسى لا وحشى فيغذى بالشيخ، وهو أولى الوله وشدة
التله في الحب.

وذهب ابن جنى إلى أن المصراعين متباينان فأفرد كل واحد بمعنى،
وجعل الشدة والاستفهام منه كقول ذي الرمة:

أـيـاـ ظـبـيـةـ الـوـحـسـاءـ بـيـنـ جـلـاجـلـ وـبـيـنـ النـقاـ أـنـتـ أـمـ سـالمـ^(٨٨)

فقد التفت ابن جنى إلى انتصارات البيت تحت المفهوم البديعى (تجاهل
العارف) وأمناف القاضى الجرجانى، أن بين المصراعين اتصالاً لطيفاً، وهو

(٨٦) العكبرى، ١٢٣/٢.

(٨٧) العكبرى، ٢٤٣/١.

(٨٨) الفتح على أبي الفتاح، ٩٦.

أنه لما أخبر عن معظم تبريره وشدة أسفه بين أن الذى أورثه التبرير وهدى إليه الشوق والقلق هو الأغن شكه غلبة شبه الغزلان عليه فى غذائه.^(٨٩)

وقد زاد ابن فورجة الأمر بياناً فقال: يريد ما غذاء هذا الرشا إلا القلوب وأبدان العشاق يهزلاها ويمرضها ويمرح بها، وقد صرخ بعض الشعراء بهذا المعنى فقال:

ترعى القلوب وتترعى الغزلان في بروقه وشيه

فكان المتibi يقول^(٩٠): ليكن تبرير الهوى عظيماً مثل ما حل بي، أتظنون من فعل بي هذا الفعل غذاؤه الشيح، ما غذاؤه إلا قلوب العشاق .. وتفسir (ابن فورجة) حقاً أدق وألطف من تفسير صاحبته، لأنه حمل البيت على ما يجب أن يحمل عليه من التخييل الشعري، ولقد يكون من الممكن أن يحمل تفسير ابن جنى بأن المصارعين متباينان ولذلك أفرد كل واحد بمعنى، على وجه آخر أو غل في (الشهرية) وأدل على التخييل، وأكثر وفاء لمعنى البيت، وذلك لو التقينا إلى ما يذكره أصحاب المعانى^(٩١) من أن مثل ذلك قد يقع في التشبيب خاصية ليدل على قوله وشغله عن تقويم خطابه كقول جران العود:

يوم ارستات برحلى قبل برد عتى والعقل مذكرة والقلب مشغول
ثم انصرفت إلى نضري لأبي شه إثر الخدويج الغواوى وهو مغقول

(٨٩) القاضى الجرجانى، الوساطة بين المتibi وخصومه، تحقيق أبو الفضل والجداوى، بيروت، ٤٤٢.

(٩٠) ابن فورجة، الفتح على أبي الفتاح، ٩٧-٩٨.

(٩١) شرح العكبرى، ٢٤٤/١.

يريد أنه لشغف قلبه لم يدر كيف يرجل، ولم يدر أن بعيره معقول،
وفى هذا الكلام ما يدل على ولله ما ذكره من حاله. فيكون هذا المعنى قربياً
من قول الجنون :^(١٢)

أراني إذا صلّيتْ يممت نحوها
بوجهى وإن كان المصلى ورائيَا
وما بي إشراك ولكن حبها
وغضّم الجوى أعيَا الطبيب المداويا
أصلّى فما أدرى إذا ماذكرتها
اثنتين صلّيتْ الضحى أم ثمانين

وعلى هذه الشاكلة أيضاً قوله فى مستهل إحدى قصائد النجيبات التى
أعلى فيها من شأن الجمال البذوى المطبوع وفضله على الجمال الحضري
المصنوع، وهى من أجمل ما قيل فى هذه المعانى، يقول :

من الجائز فى زى الأعاريب
حمزُ الخل والمعطايا والجلابيب^(١٣)

وهو مطلع قصيدة فى مدح كافور الإخشيدى سنة ٣٤٦ هـ ، هى
قطعة من نفس المتبني العاشق للصحراء والبادية بكل ما فيها من إنس
وحيوان ومرابع، هو يتسائل قائلاً من هؤلاء النساء اللاتى كأنهن أولاد بقر
الوحش، وهن فى زى الأعاريب، وجعلهن ظباء وجائز لجمال عيونهن، وقال
في البيت التالى:

إن كنت تسأل شيكأ فى معارفها . فمن بلاك بتسهيد وتعذيب

يخاطب نفسه كيف تسأله عنهن وهن بلونك بالتسهيد والتعذيب، وإن
كنت تسأله عنهن فى معرفتهن فمن سهلك وعذبك حتى صرت مقيماً؟ وإنما
استفهم لما رأهن جائز لا نساء.

(١٢) ديوان الجنون ليلى، تحقيق عبد الستار فرج، ٢٩٩.

(١٣) العكبرى، ١/ ١٥٩.

وفي طرح السؤال على هذا النحو تخيل لمستقبل الأدب، وجولان بين الوهم والحقيقة، يتضمن صنعة بدعة عالية تقترب بالشعر من غاياته العليا وهي التخييل والتأثير النفسي — كما رأينا عند حازم قبل قليل —

وقد شرح ابن جنى البيت، وجعل كونهن جائز حقيقة وجعل كونهن أعاريب مجازاً، وذلك للمبالغة في الصنعة، ولم يرُق هذا التفسير أبي القاسم الأصفهانى فرداً عليه قائلًا: ليس للمجاز والحقيقة محل في هذا البيت ولا مدخل، وإنما جعلهن جائز لنجل العيون وحوارها، وهن في الخلقة نساء، وقد شارك محقق الكتاب الأستاذ الشيخ محمد الطاهر بن عاشور في النقاش فقال: لعل فهم أبي الفتاح (ابن جنى) أرشق مما قال أبو القاسم، لأن الشاعر لما استفهم عن كونهن في زى الأعاريب، قد أوغل في تخفيتهن جائز حقيقة، فالاستفهام ترشيح للاستعارة ولا وجه لتخصيص أبي القاسم وجه تشبيههن بالجائز أنه نجل العيون^(٤).

ولعل الأستاذ المحقق تجوز في وصف الصورة البيانية في البيت بأنها استعارة مرشحة، فهي من باب التشبيه المقلوب، وملووم أنه لا يؤتى به إلا عند المبالغة والإغراء في أن وجه الشبه أظهر وأقوى في المشبه عنه في المشبه به، وهنا تكون فاعلية الصورة أقوى أثراً وأشد تأثيراً في المتلقى لأنه — كما يقول عبد القاهر — "يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر، ويفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤه لها .. والمعانى إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص، وحدث بها نوع من الفرح عجيب .. وكل ما جرى في هذا الأسلوب من وجوه الإغراء والمبالغة، فإن فيه

^(٤) أبو القاسم الأصفهانى، الواضح فى مشكلات شعر المتibi ، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، تونس ١٩٦٨ ، ص ٦٤ و هامشه.

خلابة و شيئاً من السحر^(١٥) لقد أثار المتبني فينا إذن هذه الإحساسات الجمالية، وخلق لدينا الحس بالمقارقة، وأثار مشاعرنا وتطلعاتنا بهذا التساؤل الساذج عن حقيقة هذا المنظر المثير المبهج لهؤلاء الفتيات المرحات الجميلات وهن يتماين في أزيائهن الأرستقراطية الحمراء وزينتهن المبهجة ونوهن الشهب الفارهة، وكان اللون الأحمر هو الطابع المميز لهذا المنظر الشهي المبهج الفاتن الجذاب.

وللألوان فلسفة خاصة ودلالات عند العرب بعيدة الغور، فالأسود فيما يقول الأصمى^(١٦): الخمار الأسود يُشيب لون المرأة أى ينوره ويجلوه، وكلما ازدادت الظلمة سواداً ازدادت الأنوار ضياء، والعرب تقول: "الحسن أحمر" ومنه قول بشار:

وخذى ملابس زينة
ومصبغات هن أنور
فإذا دخاناً نادخن
في الحسن إن الحسن أحمر

لقد أثار اللون الأحمر شهية بشار (الأصمى) وبعده المتبني — ومازالت قادراً على إثارة كوامن اللذة والمتعة الشهية، فضلاً عما تقوم به صورة المتبني المجازية السالفة من تحقيق وظيفة الصورة المجازية — كما تصورها الفخر الرازى من أنها "تتيح للمتلقي نوعاً من الدهشة الشارقة، أو المفاجأة الممتعة، فتحصل حالة المذكورة التى هي "كالدغدغة النسبانية"^(١٧).

^(١٥) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ١٩٥.

^(١٦) أبو القاسم الأصبهانى، الواضح فى مشكلات شعر المتبني، ٣٤.

^(١٧) الفخر الرازى، المحسوب فى علم الأصول ٢٥١/١، نقاً عن جابر عصفور، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، ط٣، ١٩٩٢، ٣٢٧.

أسلفنا فيما مضى رؤية نقاد الشعر وفلسفته حول قضية القياس الشعري، والفرق ما بين التخييل والإقناع في الشعر والخطابة، وأن الخيال قوام الشعر، كما أن الإقناع قوام الخطابة، ولا بأس أن يتعارض القياسان شرطية ألا يطغى الإقناع في الشعر، كما لا يطغى التخييل في الخطابة، فيمكن للشاعر أن يقنع لكن في القليل من شعره، ويمكن للخطيب أن يُشعر لكن في القليل من خطابه، وتلك رؤية الناقد العربي حازم القرطاجي التي بنىها على آراء الفلسفه المسلمين من شراح أرسطو، وخلص إلى رؤية فذة فريدة حول الشعر العربي وبخاصة "شعر الحكيمين: أبي تمام والمتنبي"؛ حيث تتعارض في أشعارهما الأقوال التخييلية والإقناعية، ومن ثم جعل حازم لشعرهما مكانة كبيرة رداً على من وصموا الشعر العربي بالحكمية والتقريرية الفجة والخطابية دون أن يقفوا على قوانين هذا الشعر وعوالمه الخاصة.

يقرر حازم هذه القضية كاشفاً عن علاقة الشعر بالأقىسة فيقول: مما كان من الأقوال القياسية مبنياً على تخيل ومحاكاة فهو يُعد قولاً شعرياً، سواء كانت مقدماته برهانية أو جلدية أو خطابية، يقينية أو مشتهرة أو مظنونة، وما لم يقع فيه من ذلك بمحاكاة فلا يخلو من أن يكون مبنياً على الإقناع وغلبة الظن خاصة، أو يكون على غير ذلك فإن كان مبنياً على الإقناع خاصة كان أصلًا في الخطابة منيلاً في الشعر سائغاً فيه، وما كان مبنياً على غير الإقناع مما ليس فيه محاكاة فإن وروده في الشعر والخطابة عبث وجهالة ... وأكثر ما يستدل في الشعر بالتمثيل الخطابي، وهو الحكم على جزئى بحکم موجود في جزئى آخر يماثله، نحو قول حبيب:

أخرجتموه بكره من سجنته

(والنار قد تُنتصى من ناضر السلام)

فالآفوايل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعرية

بكونها متبعة بالمحاكاة والخيالات.^(١٨)

فحازم إذن لا يمنع أن يجتمع الإقناع والتخييل في القول الشعري، ولا
بأس أن تلتقي الخطابة مع الشعرية وأن يقع بينهما الوفاق.

وبخاصة إذا استعملت إدحاماً الأقل من الأخرى، فإن ذلك يحسن
لاعتضاد إدحاماً بالأخرى وإراحة النفس وجمومها لتجدد الآفوايل الشعرية
بعد الخطابية، والخطابية بعد الشعرية عليها وإنعامها بالواحد لتلقي الآخر
..^(١٩) وذلك هي طريقة المتنبي الشعرية التي حازت إعجاب حازم، وفسر من
خلالها عبريته الشعرية وقوله لشعره ولأبياته الممزوجة بالحكمة لأنه في
رأيه "يُحسن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المخيلة، وكان يصدر الفصول
بالأبيات المخيلة ثم يختتمها ببيت إقناعي يعنى به ما قَمَّ من التخييل، ويجمل
النفوس لاستقبال الأبيات المخيلة في الفصل التالي، فكان لكلامه أحسن موقع
في النفوس لذلك"^(٢٠) وحازم بهذا التعليل يميّط اللثام عن واحد من أهم أسباب
خلود شعر المتنبي وسيورته وتعلق الناس به، فلكلم فكر إنسان في هذه
المعاني وأجالها في خاطره، ولكن أحداً لم يبلغ مبلغ المتنبي من القدرة على
التعبير، واقتراض هذه المعانى البعيدة الغور، والتعبير عنها بهذا الشكل.

يعتمد هذا اللون من الشعر عند المتنبي على طرافة الاستدلال
والتعليق، والتّمثيل، لأنّه من عمل الذهن الحاد والفكير الثاقب أكثر من كونه من

^(١٨) حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، ٦٧.

^(١٩) منهاج البلغاء، ٢٩٣.

^(٢٠) السابق نفسه.

نتائج الوهم والخيال الخصب، وهذا اللون من الخطاب يدفع المثقف دوماً إلى التأمل وإعمال الذهن وإجلاله الخاطر، وهذه الشخصيات من صفات النص الجيد، كما يقرر النقد الحديث أن النص الجيد نص إشكالي يحرض الذهن ويتحداه ويدفعه إلى التأمل، ويثير فيه الرغبة في الكشف عما خفي واستتر من ظلال المعانى ودلائلها.

وحيث يعمل المثقف ذهنه في الكشف عن تلك الدلالات الخفية والمرامى البعيدة عن السطح والإبدال وال المباشرة، تتحقق المتعة الفنية لديه، ويصل إلى درجة من الرضا والارتياح النفسي^(١٠١) ، وإلى نفس الاتجاه ذهب (إليوت) من ابئثار الغموض الفنى الإيجابى وربط بينه وبين التجديد والإبتكار في المعانى^(١٠٢).

تنوعت مناحى التفكير الشعري الإبداعى وصوره عند أبي الطيب المتبي، وذهب مذاهب مختلفة في استخدام المعانى والاعتماد على خطاب الاحتجاج والاستدلال والتعميل والتمثيل وغيرها من أدوات الإقناع والحجاج، وقد تجلى ذلك من خلال بعض الوسائل البلاغية والأساليب الـبيـعـيـةـ التي تحدث عنها القدماء من نحو المذهب الكلمى والأسلوب الحكيم والقول بالمحاجـةـ والمراواحةـ بين التخييل والإقناع أو بينـ الشـعـرـيـةـ وـالـخـطـابـيـةـ، وما أسمـاهـ حـازـمـ بالـتـسـوـيـمـ وـالـتـحـجـيـلـ وقد جـعـلـ المتـبـيـ رـائـدـ هذاـ الفـنـ.

نسـتوـقـفـناـ أـحـيـاـنـاـ بـعـضـ المـعـانـىـ الشـعـرـيـةـ التـىـ تـهـزـ لـهـ النـفـوسـ وـتـحـتـاجـ فـضـلـ تـأـمـلـ لـأـنـهـ تـضـمـنـ خـلاـصـةـ التـجـارـبـ الـبـشـرـيـةـ وـالـحـكـمـ الـخـالـدـ مـنـ نحوـ قولـ المتـبـيـ :

^(١٠١) ينظر: محمد مشبال، الأثر الجمالى فى النظرية البلاغية...، مجلة دراسات سيميائية، عدد ٦، ١٩٩٢ م، ١٢٦ وما بعدها.

^(١٠٢) ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ط ١، ١٩٧٨ م، ٨٢.

(فِإِنْ تَفْقِي الْأَنَامْ وَأَنْتْ مِنْهُمْ
(١٠٣)

فِإِنْ تَفْقِي الْأَنَامْ وَأَنْتْ مِنْهُمْ

وقوله:

لَا يَتَحَفُّوك بِغَيْرِ الْبَيْضِ وَالْأَسْلِ

مَتَى تَرْزُّ قَوْمٌ مِنْ تَهْوَى زِيَارَتِهَا

(أَنَا التَّفْرِيقُ فَمَا خَوْفِي مِنِ الْبَلْ) (١٠٤)

وَالْهَجْرُ أَقْتُلُ لِي مَمَا أَرَاقِبُهُ

وقوله:

فَمَا كَلِبٌ وَأَهْلُ الْأَعْصَرِ الْأُولَى

لِيَتِ الْمَدَائِخُ تَسْتَوِي مَنَافِيَهُ

(فِي طَلْعَةِ الشَّمْسِ مَا يَغْنِيكُ عَنْ زُحْلٍ)

خَذْ مَا تَرَاهُ وَدُغْ شَيْئًا سَمِعْتُ بِهِ

(فَرِبْمَا صَحَّتْ الْأَجْسَامُ بِالْعَطْلِ)

لَعْلَ عَذْبَكَ مُحَمَّدُ وَدْ حَوَاقِبُهُ

أَذْبَأْ مِنْكَ لِزُورِ الْقَوْلِ عَنْ رَجْلِ

وَلَا سَمِعْتُ وَلَا غَيْرِي بِمُقْتَدِرٍ

(لِيَسْ التَّكَحُّلُ فِي الْعَيْنَيْنِ كَالْكَحْلِ) (١٠٥)

لَأَنْ حَلْمَكَ حَلْمٌ لَا تَكَلَّفُهُ

أو قوله:

ثَانِيَةً (وَالْمُتَلَفُ الشَّيْءُ غَارِمٌ) (١٠٦)

فَقَى تَغْرِيمُ الْأَوَّلِيِّ مِنِ الْلَّهُظَّةِ مِهْجَتِي

فِي النَّمَادِيجِ السَّابِقَةِ تَتَجَلِّي خَاصِيَّةُ الْمُتَبَّيِّنِ الْأَسَاسِيَّةُ فِي شِعْرِهِ وَهِيَ

مَرَاوِحَتِهِ بَيْنَ الْأَنَوَيْلِ الشَّعْرِيَّةِ الَّتِي تَتَضَمَّنُ التَّخْيِيلَ وَتَتَحَوَّلُ نَحْوَ الْمَحاَكَاهِ،

وَالْأَنَوَيْلِ الْخَطَابِيَّةِ الْحُكْمِيَّةِ الْإِقْنَاعِيَّةِ الَّتِي تَقْوِمُ غَالِبًا عَلَى تَمَثِيلِ يَسْتَدِعِي

(١٠٣) الْدِيْوَانُ بِشَرْحِ الْعَكْبَرِيِّ ، ٢٠/٣ .

(١٠٤) السَّابِقُ ، ٧٦-٧٥ .

(١٠٥) السَّابِقُ ، ٨٠ وَمَا بَعْدَهَا .

(١٠٦) السَّابِقُ ، ٣٣ .

الإقناع أو نوع من أنواع التصديق عن طريق القياس كما يحدث في الخطابة بغض النظر عن صدق القياس أو عدم صدقه، وهذا مما يعنى شرعية هذا اللون من الشعر لأن الشعر كما يقول حازم: "مقدماته تكون صادقة وتكون كافية، وليس يعد شعراً من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخبل"^(١٠٧) وبهذه الرواية بوأ حازم شعر المتبي وأضرابه من الذين يعتمدون في أشعارهم على الأقاويل الخطابية والإقناعية مثل أبي تمام والمعرى، وهذا نفسه ما جعل المتبي يقول عن نفسه وأبي تمام: "أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحتري"^(١٠٨)، لكن حازم بوأ أشعارهم مكانة عالية وفق مذاهب (الشعرية) التي أسس لها.

فتشي النموذج الأول: فإن تلقى الأنام وأنت منهم (فإن المسك بعض دم الغزال)، نجد في المصراع الأول دعوى وهمية وتخيل بعيد بادعاء تفوق الممدوح على سائر الأنام، ثم يقيم الدليل عليها من خلال هذا القياس البعيد، وهذا القول الخطابي الحكسي بأن ذلك مما يحدث في الوجود، فإن المسك نوع من دم الغزال ولكن أشرف منها وأنبل، فقد ذكر الدعوى وأقام الدليل العقلي عليها من غير جنسها ومعدنها، فيكون لذلك من اللطف والبراعة ما لا يخفى لأن التصور الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والانتطاط لذلك له من غير محلته، واجتلابه إليه من النيق البعيد باباً آخر من الظرف واللطف، ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل^(١٠٩).

^(١٠٧) منهاج البلغاء، ٦٢-٦٣.

^(١٠٨) ابن الأثير، المثل السائرة، محي الدين عبد الحميد، بيروت، ١٩٩٠، ٢ / ٣٤٨.

^(١٠٩) أسرار البلاغة، ١٠٨ - ١٠٩.

وفي النموذج الثاني:

لَا يَتَحْفُوك بِغَيْرِ الْبَيْضِ وَالْأَسْلِ
مَتَى تَزَرُّ قَوْمًا مِنْ تَهْوَى زِيَارَتَهَا
وَالْهَجْرُ أَقْتُلُ لِمَا أَرَاقَهُ
(أَنَا الْفَرِيقُ فَمَا خَوْفِي مِنِ الْبَلَلِ)

كعادته في المفارقات الشعرية يفجئنا المتتبلي بهذه المفارقة لدى هذه الحبيبة المنيعة التي يتحفه أهلها عند زيارتها لها، والإتحاف يعني الهدية والكرامة والتحية، ولكن تحبّتهم هنا ضرب وجيع، وإتحافهم سيف ورماح.

فكيف الوصول إليها؟! وهجرها أقتل له من السيف والرماح ومن سلاح قومها، ولكن ذلك كله عنده كموقع للبلل عند الغريق الذي هو أقل ما يحذره وأهون ما يخافه ويتوقعه، وهنا يمارس المتتبلي لعبته الأثيررة في المراوحة بين التخييل والإقناع، بإيراد هذا التمثيل الاستدلالي الحجاجي الذي لا يدع فرصة لشك شاك في أن إقدامه على وصال الحبيب واقتحامه لعرى قومها وتعرضه للضرب والسلب والحرب، كل ذلك يهون في مقابل هجران الحبيب، أنه كالغريق الذي يصارع الموت والغرق فهل يضيره البلل؟!

وهذا المعنى فيما يقول العكبري منقول من قول الحكم: "من علم أن
الفناء مستوى على كونه، هانت عليه المصائب" ، (٢٦/٣) .

وفي النموذج الثالث :

لَيْتَ الْمَدَائِحَ تَسْتَوِي مَنَابِعَهُ
فَمَا كَلِيبَ وَأَهْلُ الْأَغْصَرِ الْأُولِ
خَذْ مَا تَرَاهُ وَدُعْ شَيْئاً سَمِّيَتْ بِهِ
(فِي طَلْعَةِ الشَّمْسِ مَا يَعْنِيكَ عَنْ رُّحْلٍ)
لَعْلَ عَنْبَكَ مُحَمَّدَ عَوَابِعَهُ
(فَرِبِّمَا صَحَّتْ الْأَجْسَامُ بِالْعَطْلِ)
وَلَا سَمِعْتُ وَلَا غَيْرِيَ بِمَقْتَرٍ
أَذْبَأْ مِنْكَ لِزُورِ القَوْلِ عَنْ رَجْلِ
لَأَنْ حَلْمَكَ حِلْمٌ لَا تَكَلَّفَهُ
لِيْسَ التَّكَحُّلُ فِي الْعَيْنِيْنِ كَالْكَحْلِ

هذه هي عبقرية المتibi كما رأها حازم القرطاجي من خلال هذه المراوحة بين الكلام المخبل والدعوى المطلقة ثم التقافية عليهما بالحكم والاستدلالات لأن صناعة الشعر تستعمل يسيراً من الأقوال الخطابية، كما أن الخطابة تستعمل يسيراً من الأقوال الشعرية، لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع، والإقناع في تلك بالمحاكاة^(١١٠)، ففي الأبيات السابقة أطلق الشاعر دعوى عريضة بأن سيف الدولة فوق جميع الملوك وأهل الأعصر الأول، وهذا تخيل يحمل الصدق والكذب، ثم يخاطب نفسه أن يمدحه بما يشاهد من فضله، ويراه من مجده، وأن يدع سائر الأمور التي سمع بها ولم يرها، ففي ما رأه وشاهد أبلغ دليل على صدق ادعائه، وفضل سيف الدولة على سائر الملوك كفضل الشمس على سائر النجوم، وفيه ما يغني عنهم جمِيعاً كما أن الشمس تغنى عن زحل.

وهذا أمر معروف، بالطبع والضرورة، لذا أقامه مقام الاستدلال على فضل المدوح، وهذه فضيلة التمثيل ومزيته وأسباب قوتها تأثيره وعلمه النفسية، كما يقول عبد القاهر: لأن: "أبن النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتتأتيها بتصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وتقنها به في المعرفة أحكم، نحو أن تتكلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالإضطرار والطبع .."^(١١١)، وكذلك حينما وشى به الواشون عند سيف الدولة، وأحدثوا عتابه له وموجنته عليه، ذللوا إلى عواقب الأمور وما تقضى إليه من تقريب سيف الدولة له، وذبه عنه، فربّ علة كانت سبب الصحة والسلامة، وقد يفسد الععنو لصلاح الأعضاء (وربما تصبح الأجسام بالعلل)، وليس أقدر من

^(١١٠) منهاج البلغاء، ٢٩٣.

^(١١١) أسرار البلاغة، ١٠٢.

الأمير على دفع الظلم، ورد الكذب عن رجل يمتحن به، فهو مطبوع على الحلم، لا يتكلفه، وقد خص به فما يكتسبه، وحلم الطبع غير حلم التكلف، كالكحل يكون في العين من غير زينة أو تكلف، وحسن الكحل غير حسن التكحل والتصنع، وافتعال الزينة، (ليس التكحل في العينين كالكحل) وهذا من قول الحكيم: "مباهنة التكلف المطبوع، كمباهنة الحق الباطل"^(١١٢)

وفي قوله:

قفى تغزم الأولى من اللحظة مهجتي بثانية (والمتلتف الشيء غلامه)
لما نظر إلى المحبوبة نظرة أتلت مهجته، وأراد أن ينظر إليها أخرى
لترجع إليه نفسه، جعل الأولى كأنها الغارمة في الحقيقة، لأنها سبب التلف،
فوجب عليها الغرم، فإن لحظ ثانية عاش، ف تكون الأولى قد غرمت المهجة
بالثانية، ثم ذكر الحجة الموجبة أن يطالب بهذه الوقفة واللحظة لأنها وفقاً للمبدأ
القانوني والعقلاني أن من أتلف شيئاً فعليه إصلاحه، ومنه قول الشاعر:

يا مسؤماً جسمى بأول نظرة فى النظرة الأخرى إليك شفائي^(١١٣)

فقد ذكر على سبيل التخييل الموهم والادعاء أن مهجته قد تلتفت من
النظرة الأولى، وهذا من قبيل ما أسماه حازم بـ (الاختلاق الإمكانى) (أى أن
يدعى الشاعر شيئاً لا وجود له ولكنه ممكن الوجود) وهو ما توجه الأقواب
الشعرية لوصفه ومحاكاته، مثل: الحبيب، والمنزل، والطيف في طريق النسيب
وما تعلق بها من الأحوال التي لها علقة بالأعراض الإنسانية، ف تكون مسارات
لابتداص المعانى^(١١٤).

^(١١٢) العكيرى / ٣ / ٨٧ .

^(١١٣) السابق ، ٣٠٣ .

^(١١٤) منهاج البلغاء ، ٧٧ .

فالشاعر قد ادعى أن مهجه تأفت من النظرة الأولى إلى المحبوب، فيلزم نظرة أخرى تصلح مهجه وتعيد إليه حياته، وهذا تخيل شعري رائع، ثم يعقبه بعد ذلك باستدلال عقلي منطقى خطابي ويذله بقول حكمى، وهذا ما يسميه حازم القرطاجنى:

التحجيم:

ويعرفه بقوله: إذا ذلت أو أخر الفصول بالأبيات الحكيمية والاستدلالية وانضحت شيئاً المعانى التي بهذه الصفة على أعقابها .. ولا يخلو المعنى الذى يقصد تحلية الفصل به وتحجيمه من أن يكون متراهماً إلى ما ترا مت إليه جملة معانى الفصل .. فيورد على جهة الاستدلال على ما قبله أو على جهة التمثال، ويكون منحراً به منحى التصديق أو الإقناع؛ فيكون في ورود البيت الأخير (أو الشطر) الذى يتضمن حكماً أو استدلاً على حكم، إثر المعانى التي لأجلها بين ذلك الحكم أو الاستدلال عليه، إنجاداً للمعنى الأول وإعانته لها على ما يراد من تأثير النقوس لمقتضاهـ^(١١٥).

وهذا هو الذى رأيناه فى النماذج السابقة، وقد قرن حازم بالتحجيم لوناً فنياً آخر أسماه بـ:

التسويم:

وهو أن يجعل للقصيدة وفصولها سبى تتميز به، كما يتميز الفرس بالغرة فى جبهته، فيكون ذلك فى رؤوس الفصول ووجوهاً أعلاماً عليها وأعلاماً بمعززى الشاعر فيها، فإذا اقترن ذلك بتحجيم القصيدة أى تحلية أعقاب فصولها بالأبيات الحكيمية والاستدلالية كان هذا الاقتران فى رأس

^(١١٥) منهاج البلغاء، ٣٠٠.

الفصل وعجزه نحوً من اقتران الغرة بالتحجيل في الفرس. وقد مثل حازم للتسويم وتحسين فوائح الفصول في القصيدة الواحدة بقصيدة المتتبّي :

أغالبٌ فيك الشوق، والشوق أغلبٌ وأعجب من ذا الهجر، والوصول أعجب

وعالجها حازم معالجة فنية فريدة في بابها في النجد العربي القديم بما هي وحدها واحدة ذات فصول متلائمة متناسبة فصارت القصيدة "كأنها عقد مفصل وتتألف لها بذلك غرر وأوضاع وكان ذلك أدعى إلى ولوع النفس بها وارتسامها في الخواطر".^(١١٦)

المذهب الكلامي:

لعل من صور التعبير التي تحوّل نحو الإقناع والاستدلال والتعليل والتمثيل، وتصدر عن نزعة عقلية كلامية تجريدية ما عرف في البلاغة العربية باسم "المذهب الكلامي"، وقد عرف هذا المصطلح بوصفه مصطلحاً نقبياً بلاغياً، على يد عبد الله بن المحبذ في كتابه "البديع" المؤلف ٢٧٤ هـ وقد نسب المصطلح إلى الجاحظ، وجعله يشكل الباب الخامس والأخير من أبواب البديع التي هي: الاستعارة، والمطابقة، والتجنّيس، ورد العجز على الصدر، والمذهب الكلامي.

وقد نسب ابن المعتز هذا الباب إلى التكليف، ونكر أنه لم يوجد منه شيئاً في القرآن الكريم، تعالى الله عن ذلك علوًّا كبيراً.^(١١٧) وإذا كان من الجائز القول بأن المذهب الكلامي بدعة محدثة وأداة بلاغية انتشرت واستفاضت في العصر العباسي على يد أبي تمام والمتتبّي وغيرهما وأنبتها

(١١٦) منهاج البلغاء، ٢٩٧ وما بعدها.

(١١٧) عبد الله بن المعتز، البديع، كراتشيفسكي، ط٣٠، ٥٣، بيروت ١٩٨٢.

النرفة الكلامية الفلسفية الجدلية في هذا العصر فإننا لا نوافق ابن المعتز على ما ذهب إليه من أن كل ما تتجه هذه الوسيلة البلاغية منسوب إلى التكلف والسفسطة، وأن القرآن الكريم متزه عنه، فتلك رؤية سلبية دفع ابن المعتز إليها مغالاة بعض الشعراء في استخدامها وتكلفهم لها، وتعويصهم المعانى وإظلامها من أجلها، لأن ثمة فرق بين الاستخدام المقتصد والتكلف والغلو الذى يفسد كل شيء، وقد وقع فى هذا المحظور أيضاً من المحدثين د.محمد مندور الذى عرف المذهب الكلامى بأنه: "نوع من الجدل العقلى، والقدرة على توليد المعانى، والدقة فى المفارقات" (١١٨).

وهذا التعريف عنده لا يستلزم ما أتبعه من نقد عنيف على المذهب الكلامى وأنواع البديع التي عددها ابن المعتز — ما خلا الاستعارة — حيث يرى "أنها ليست من جوهر الشعر، بل ولا من جوهر التفكير المنتج" وما هي إلا محسنات لفظية أو طريقة من طرق التفكير الذى يغلب عليه العقم. إنها أشياء ليست من جوهر الشعر ولا هي حتمية فيه (١١٩).

ونرى أن نظرة د.مندور السالفة صدرت عنه فى لحظة من لحظات القنوط أما بعض النماذج المتباينة والغريبة عن ميدان الشعر — وهى كثيرة — ولكنها ليست كل شيء، وقد عرض القدماء للمذهب الكلامى وعرفه الخطيب القزويني بقوله: "وهو أن يورد المتكلم حجة لما يدعوه على طريق أهل الكلام" ، كقوله تعالى: «لَوْكَانَ فِيهِمَا آلَهَةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا» (الأبياء: ٢٢)

وقوله: «وَهُوَ الَّذِي يَبْدأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يَعْيِدُهُ، وَهُوَ أَهُونُ عَلَيْهِ» أي: والإعادة أهون عليه من البدء، والأهون من البدء أدخل فى الإمكان من البدء،

(١١٨) د.محمد مندور، النقد المنهجى عند العرب، نهضة مصر، ١٩٩٦م، ٥٢.

(١١٩) السابق نفسه.

فإلا إعادة أدخل فى الإمكان من البدء، وهو المطلوب، وقوله تعالى: «فلما
أفل قال لا أحب الآفلين» أي: القمر أفل، وربى ليس بأفل، فالقمر ليس
بربى. (١٢٠).

فهذه نماذج من القرآن الكريم ذكرها البلاغيون على طريقة المذهب
الكلامى واستخدام القياس المنطقى والاستدلال والتعليل وإيراد الحجج العقلية
والمنطقية لأن القرآن الكريم وإن كان يخاطب الفطرة السليمة ويعتمد فى
بلاغته على جمال التمثيل ونقاوة التصوير وروعة الصياغة فإنه أيضاً يخاطب
العقل بما يتناسبها ويسوق النجج العقلية ويستخدم القياس والاستدلال البسيط
من أجل إقناع الناس بما يسوقه لهم.

فإذا كانت بنور هذا التفكير العقلى والمنطقى موجودة فى النصوص
الدينية وفى الشعر القديم، فإن ثقافة المتصرين العباسى المشبعة بالجدل وعلم
الكلام والفلسفة قد أنضجت هذه الأدوات إلى حد كبير، وسعى الشعراء فى
توظيفها واستغلالها حتى استحالت عند بعضهم أحياناً إلى حد التعميم والإلغاز
وإلى .. «تعقيد قاد إليه التصنُّع والتکلف، والثمرة غموض لم يحدث تسويراً أو
هزة شعورية له، وإنما أحدهُ غائبة وبرداً على حد تعبير القدماء» (١٢١)

أما الغموض الفنى، الشفاف الجميل فذلك غاية من غايات الشعر، وهو
نوع من الخطاب يدفع المذلى إلى التأمل وإعمال الذهن وتجشم العناء من
أجل الوصول إلى المعنى فإن الشيء «إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه،

(١٢٠) الخطيب التزوينى، الإيضاح، ٤١٤.

(١٢١) عبد الرحمن بن محمد القعود، الوضوح والغموض فى الشعر العربى القديم، ١٩٩٠،
الرياض، ١٨٢٣.

ومعاناًة الحنين نحوه .. كان موقعه من النفس أَجْلَ وأَطْفَ، وكانت به أَضْنَ
وأشفَّ^(١٢٢) — كما يقول عبد القاهر .

يصدر هذا الخطاب إذن عن نزعة عقلية جدلية تجريبية (سوفسطائية) أحياناً تعتمد على البعد والإغراب في الاستدلال والتعليق والتمثيل والقياس المنطقي كما هو في علم الكلام والفلسفة والمنطق، وقد كان المتنبي بعد أبي تمام مولعاً بهذا الفن، فأتى منه بالشيء العجيب، بعضه يدخل في دائرة الغموض المبدع الجميل، وبعضه يتجاوز ذلك، إلى التعمية والإلغاز، أو هو من "رُقَى العقارب" على حد تعبير الصاحب بن عباد^(١٢٣) ومن أمثلة هذا اللون مما يعد شواهد المذهب الكلامي عند المتنبي قوله في مواساة رجل مريض بالحمى (أبو أيوب أحمد بن عمران):

لَا نَعْذِلُ الْمَرْضَ الَّذِي بِكَ، شَائِقٌ أَنْتَ الرَّجُلَ، وَشَائِقٌ عِلَّاتِهَا
فَإِنَّا نَوَّتْ سَفَرًا إِلَيْكَ سَبَّةَ تَهَا
وَمَنَازِلُ الْحَمَى الْجِسْوُمَ فَتَلَ لَنَا
مَا خَرَّهَا فِي تَرْكِهَا خَيْرَاتِهَا^(١٢٤)

يخاطب المتنبي ممدوحة أبو أيوب بن عمران مواسياً ومعلاً لاصابته بمرض الحمى فيقول: إنك لفضلك وأريحينك تحمل كل شيء على الشوق إليك، فالرجال يشتاقون إلى زيارتك لمن يسمعون من أعيجيب أنبارك فيأتون إليك ومعهم حالاتهم وأعراضهم، فلا ينبغي لنا أن نعذل المرض حين زارك، لأنه كغيره يشتاق إلى زيارتك، وأنت لفضلك إذا أردت الرجال سفراً إليك سبقتها

^(١٢٢) أسرار البلاغة، ١١٨

^(١٢٣) الصاحب بن عباد، رسالة في الكشف عن مساوى شعر المتنبي .

^(١٢٤) الديوان، العكربى، ٢٣٣-٢٣٤ . وهامشهما .

بإضافة أحوالها قبل إضافتك لها، والحمى حالة من تلك الحالات فلا غرابة فى نزولها عندك وحلولها فيك، ثم يلجم فى البيت الأخير إلى الاستدلال وإقامة الحجة والدليل من خلال التمثيل بالقول إن أجسام الناس بمثابة المنازل والديار للحمى، فمن الطبيعي أن تخترأ فعلتها لكي تحل فيه وتنزل به، فهى تقيم فى بدنك لتتأمل الأعضاء المشتملة على خصالك المحمودة، لا أنها تزيد أن تؤذنك.

وهذا لون من الغلو في المدح المتضمن حسن التعليل والاستدلال المنطقي، والتمثيل الدقيق، وطرافة الاحتجاج مما يشفع لهذا الغلو وينسى القارئ ما فيه من مبالغات ليغوص مع المنتبه في لحج الفكر والخيال.

ويقول أيضاً من قصيدة يمدح بها أباً على هارون بن عبد العزيز
الأوراجي وكان يميل إلى التصوف:

يَا أَيُّهَا الْمُجْدِي تَلَاهُ رُوحُهُ إِذْ لَيْسَ يَأْتِيهِ لَهَا اسْتِجْدَاءُ

احمد عفانة لا فجعات به تدهم فلتراك مالم ياخذوا اعلاء

ولاجدنت حتى كدت أدخل مخاللا للمنتهى، ومن السرور بكاءً^(١٢٥)

فِي الْأَبْيَاتِ السَّابِقَةِ نَسْرَبُ مِنَ الْغَلَوِ فِي الْمَدْحِ وَالْإِفْرَاطِ فِي التَّعْبِيرِ
عَنِ الْكَرْمِ، ثَالِمَمْدُوحَ قَدْ بَلَغَ الْغَايَةِ فِي السَّخَاءِ حَتَّى لَيُوشَكَ أَنْ يَجُودُ بِرُوحِهِ
الَّتِي هِيَ أَثْنَانُ مَا لَدِيهِ، فَهُوَ مَدِينٌ بِمَا لَمْ يَنْعُدْ يَسْتَجِيبُهُ إِذَا لَوْ طَلَبَهَا أَحَدٌ مِنْهُ
لَوْهُبَهَا إِيَاهُ، وَمِنْهُ قَوْلُ الْفَائِلِ:

ولو لم يكن في كنه غير روحه لجاء بها فليت الله سائله

^(١٢٥) أبو العلاء المعربي، معجز أحمد، تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط٢٠، ١٩٩٢م، ٩٥/٢.

كما أن هذا الممدوح ينبغي عليه أن يشكر طالبى معروفة؛ لأن ما يترکونه له من ماله بمثابة عطاء وتقرب منهم عليه، ولهذا يكون فقده طالبى معروفة فاجعة — لا فجعت بفقدهم — وهو حشو لطيف، فيه وجهان — كما يرى أبو العلاء المعري — أحدهما: أنه دعاء لهم لما ذكر من أنه ينتفع بهم، والثانى، أنه دعاء له بدوام النعمة وبقاء الدولة^(١٢٦) ثم ينذيل المتبني هذه الصورة المدحية بأن هذا الممدوح بلغ من الجود درجة تصل إلى حد الانقلاب إلى ضدها، وهي أقصى درجات المبالغة، والمتبني ينقل مصطلحات الفلسفة وقواعدها إلى الشعر، فالبيت ينطلق من قاعدة فلسفية ترى أن تجاوز الحد انقلاب إلى الضد".

ولذا بعد أن ساق هذه المقدمات والمزاعم حول كرم الممدوح أراد أن يستدل لها بهذه القاعدة الفلسفية بأنه من شدة جوده (كاد) يستحيل بخيلا، وأنى (بـكاد) احترازاً لمنع التحقق، ثم أتى باستدلال وتمثيل قريب ليقنعنا بصدق هذه الفرض، والمزاعم (فمن السرور بكاء)، وهذا من المشاهد فى حياة الناس، والمصدق فى العقل، فهو يعتمد على هذه الاستدلالات الشعرية، والتخييل الثنائى، ومنها: التصديق والإقناع والغلو الكاذب، والتي لا يشترط فيها بما شعر صدق ولا كذب، وإنما يشترط تلبسها بحسن التخييل وجودة المحاكاة، كما أخبرنا حازم من قبل، ولكنه يعللها ويدلل على صحتها ويحتاج لها حتى تبدو مقنعة فى أذهاننا.

ومن صوره الشعرية اللافتة التى يستخدم فيها النظر الجدى والاستدلال البعيد ليخرج علينا بمفارقاته الشعرية المدهشة ومباغاته الطريفة المعتمدة على جملة الاستدلال والإقناع والتعليق التخييلي، هذه الأبيات التى يقول فيها:

^(١٢٦) معجز أحمد، ٩٥/٢.

فِي لَيْتْ مَا يَبْتَدِي وَبَيْنَ الْمُصَابِبِ
مِنَ الْبَعْدِ مَا يَبْتَدِي وَبَيْنَ الْمُصَابِبِ

أَرَاكِ ظَنَّنْتَ السِّلْكَ جِسْمِي فَعَفْتَهُ
عَلَيْكِ بَدْرُ عن لقاءِ التَّرَائِبِ

وَلَوْ قَلَمَ الْفِيقَتُ فِي شَقَّ رَاسِهِ
مِنَ السُّقْمَ مَا غَيَّرَتْ مِنْ خَطٍّ كَاتِبٍ^(١٢٧)

يشكو الشاعر من هجر أحبائه له وتماديهم في البعد عنه، ويتمى أن يواصلوه مواصلة المصائب له، وأن تبتعد المصائب عنه كبعدهم عنه ومساعدتهم له، ولقد أورثه هذا البعد وذلك الهجر السقم والنحافة حتى إنه لو أتى به في شق قلم ماغير ذلك من خط الكاتب شيئاً، وهو من الغلو الشديد في وصف النحافة والتآثر بالهجر والمباعدة .

ثم تأتي طرافة الاستدلال وقوة المفارقة في تشبيه نفسه في حوله بالسلوك أو الخطيب الذي ينتعلم عند المحبوبة التي تطوق به جيدها وتضعه على ترائيها وليس هذا موضع الاستدلال والطرافة، بل في هذه العلاقة الجديدة والتنزيبة والمشابهة بين الشاعر وهذا السلوك، فسلوك العقد هو القريب البعيد الذي لا يصل أبداً مع شدة قربه، وهذه شكوكى منه يزيد كما يقول العكبرى أن "ملك إلى مشاقى، حملك على منافرة شكلى حتى عفت السلوك عن مس ترائبك لمشابهته إياتي في الدقة والنحول بأن سلكته في الدر"^(١٢٨) ويعلق العكبرى بأن هذه من نواذر أبي الطيب التي لا تماهى.

فطرافة الاستدلال وقوة المفارقة لا تعتمد على مشابهته بالسلوك في النحافة فقط فقد يكون ذلك من الشائع المبتنل، ولكن التعليل الطرييف الذي يطرحه أن سبب نحولهما كليهما هو عدم القدرة على الوصول مع شدة

(١٢٧) الديوان، العكبرى، ١٤٩/١.

(١٢٨) السابق نفسه.

القرب، مع مافى الصورة من التشخيص الدقيق الجميل للسلوك وخلع الأحساس والمشاعر الإنسانية عليه، وهذا اللون من البعد هو ما أسماه المتتبى فى موضع آخر "بعد التданى" (وأبعد بعذنا بعذ التدانى) وهو أشق ألوان البعد وأقسامها على النفس، وقد عرضنا له فى موضع سابق من البحث، حيث يتجلى هنا "المذهب الكلمى" كما فهمه البلاغيون من هذا الاستدلال الطريف ودقة التمثيل والتشابه بين الشاعر والسلوك، والربط بين الأشياء الذى تبدو شديدة البعد وهذا من "النفاق البعيد" كما يقول عبد القاهر.

وهذه هي مفارقات المتتبى التى ينام (ملء جفونه عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم) بما تثير فىنا من الإحساس الجمالى والدهشة المبالغة وخلق الحس بالمخالفة، والانحراف عن المألوف، وتلك شاعرية المتتبى وشعريته.

ومن هذا القبيل الذى يلتجأ فيه المتتبى إلى الاحتجاج الجندى الدقيق وتبدو فيه قدرته على الإقناع بالحجاج والتمثيل، ذلك البيت الذى يقول فيه فى معرض الفخر والمدح معًا من خلال المبالغة والغلو المصحر بين بدقة التمثيل وقرة التخييل:

وقالوا: هل يبلغكُ الذريّا
فتلتُ: نعم، إذا شئتُ اسْتَأْنِي

جوابُ مُسائِلِيَ اللهُ نَذِيرٌ
ولا لكَ فِي سُؤالِكَ لَا، لَا لَا^(١٢٩)

يسأل سائل الشاعر إذا كان يمكن لمدوحه (بدر بن عمار) أن يصل به إلى عنان السماء، وأن يبلغ به الذريا فى علو المكانة والارتفاع، وهنا تكون التفاصيل المتتبى الشعرية المبهرة، وتخيلاته المحلقة، عن أى شئ يسأل هذا

^(١٢٩) الديوان بشرح العكبرى، ٣، ٢٢٨/٣، وهامشه.

الجاهل الذى يجهل أمر الأمير، والذى يعاود السؤال ليسأل سؤالا آخر أشد جهلاً من الأول: هل للأمير نظير؟ فيجيبه بهذا الالتواء الذى يناسب نفسية السائل المعقّدة والمليوّة، والتقدّيم والتأخير والتكرار المتّهم فى قوله : "ولا لك فى سؤالك ، لا ألا لا، إذا التقدير، لا ليس للأمير نظير، ولا لك أيضاً فى سؤالك، ولكن النّفّاته المتبّي القوية ومقارنته الشّعرية تتجلى فى جوابه عن السؤال الأول: هل يبلغه الأمير الثريا علوأ وارتفاعاً، إن السؤال ينطوى على مقدمة خاطئة، لأنّه يفترض أن الشّاعر وأميره على الأرض، فى حين أنه عند نفسه وأميره مستقران الآن فى درجة أعلى من الثريا، وقد يجز أن يبلغا معًا الثرياً لكن شريطة أن يهبطا نحوها لا أن يصعدا إليها، "إذا شئت استقالا" وهذه دلالة متضمنة لم يصرّح بها الشّاعر ولكن الاستدلال العقلي يدلّ عليها ، فهو لم يصرّح بأنّهما فى منزلة أعلى من الثريا، ولكنها متضمنة فى نحوى الكلام، وفي هذا دلالة على قدرة المتبّي على الاحتجاج الجلّى الدقيق، وخلق المفارق الشّعرية المدهشة والخروج على مقتضى الظاهر ولـلـ هذا قريب مما يترّف فى البلاغة العربية بـ "الأسلوب الحكيم" وهو كما يعرّفه القزويني: "تلقى المخاطب بغير ما يتربّق"^(١٣٠) وهو أدلة مهمة من أدوات التأثير والإثبات ودحض حجج الخصم لجأ إليها الذّكر الحكيم فى مواضع شتى من جdale العميق مع أهل الكتاب وغيرهم .

فى لون آخر من ألوان الحجاج الجلّى والاستدلال العقلي يعتمد على التّمثيل وعلى بعض المسبيغ البلاغية كالتشبيه والاستعارة حيث تعتمد على شهرة المتبّي به فى صفة من الصفات أو حالة من الحالات يستبطّها الشّاعر ليقيم عليها شاهداً على دعوى يدعىها من جنس ما يسوق من مقدمات وشواهد.

يقول المتبّي :

(١٣٠) الخطيب القزويني ، الإيضاح ، ١٠٧ .

ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جثث ضياع

وما أنا منهم بالعيش فيهم (ولكن معدن الذهب الرغام)

يقول أبو العلاء تعليقاً على البيتين: يقول الشاعر: لست من هؤلاء الناس، وإن كنت أعيش فيما بينهم، بل جوهرى يخالف جوهرهم وطباعى تناهى طباعهم، كما أن الذهب يتولد من التراب، ومع ذلك يخالف جوهر التراب، شبه نفسه بالذهب، وسائر الناس بالتراب، ومثله قوله: فإن المسك بعض دم الغزال

ومثله: فإن في الخمر معنى ليس في العنب^(١٣١)

يعمد الشاعر في مثل هذه الصور إلى نوع من القياسي المنطقى المفضى إلى نتيجة حتمية يسعى إليها عن طريق التمثيل والمشابهة أو الاستعارة، فالمعنى في الصورة السابقة أن المتibi نادر الوجود بين الناس، رغم أنه منهم ويعيش وسطهم، وهذا ليس غريباً فكذلك الشأن بالنسبة إلى الذهب، إنه من التراب إلا أنه نفيس ومتميز رغم التباسه بالتراب، وكذلك المسك أو دم الغزال فهي نوع من الدماء لكنه يختلف عنها جميعاً ويفوقها جميعاً. فقد احتاج لدعواه، وأبان أن لما ادعاه أصلاً في الوجود، وبرأ نفسه من صفة الكذب، وبادعها من سفة المقدم على غير بصيرة، والمتوسع في الدعوى من غير البينة^(١٣٢)، فهذا لون من الحاج المنطقى المستند إلى شواهد الفطرة والطبع والمنطق، ويعده أرسطو نوعاً من أنواع القياس

(١٣١) أبو العلاء المعرى، معجز أحمد، ٣٥٧/١ - ٣٥٨.

(١٣٢) عبد القاهر الجرجانى، أسرار البلاغة، ١٠٣.

المنطقى مثل القياسى المضمر والقياسى المترادج^(١٣٣) غير أنه يعتمد على الشاهد أو المقارنة، فإذا كنا في القياس المضمر ننطلق من فكرة عامة لا تكون موضع نقاش لأجل تبرير فكرة خاصة فإننا في الشاهد ننطلق من فكرة خاصة لتبرير فكرة خاصة أخرى.

يقول أرسطو: "لا يقوم الشاهد على علاقة الجزء بالكل، ولا على علاقة الكل بالكل، ولكنه يقوم على علاقة الجزء بالجزء والشبيه بالشبيه؛ فحينما تقدم لنا قضيتان من نفس الجنس وتكون إحداهما أشهر من الأخرى فإننا تكون بقصد الشاهد أو المقارنة^(١٣٤)".

ولقد لاحظ أحد الدراسين أن هذا التحديد الذى يضعه أرسطو للشاهد يكاد يكون هو نفسه الذى يسنده إلى الاستعارة فى الشعرية إنه يعرف الاستعارة بأنها "نقل اسم شيئاً إلى شيء آخر، فإما أن ينقل من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من نوع إلى نوع، أو ينقل بطريق المناسبة"^(١٣٥).

فالشاهد إذن يقوم على تخيل شبيه ممكناً واقعياً ممثلاً للحالة المطروحة للنقاش يستحضرها المبدع لتأثير بجماليتها وقوتها الإقناعية فى المتلقى وعلى هذا الأساس نفهم ملاحظة رولان بارت: "إن الشاهد ينتج إقناعاً أعنباً، وهو محبوب لدى العوام، إنه قوة مشرقة وتناثر اللذة الكامنة فى كل شببيه .. إن الشاهد ينتسب كما يبدل اسمه إلى حيز البرانيماتى أو

(١٣٣) ينظر د. محمد العبد، النص الحاجي العربى، دراسة فى وسائل الإقناع، فصول، ٥٦ وما بعدها.

(١٣٤) الخطابة، نقلأ عن : د. محمد الولى، الاستعارة فى محطات يونانية وعربية وغربية، الرباط، ط ٢٠، ٢٠٠٥م، ٤٦.

(١٣٥) فن الشعر لأرسطو، تحقيق شكرى عياد، القاهرة، ١٩٦٧، ١١٦ وما بعدها.

الاستعارى^(١٣٦)، وهذه ملاحظة بالغة الأهمية، فالتأكيد بأن الشاهد ينتمى إلى الفئة الاستعارية يقرب هذا المقوم من مجال الشعرية بل الشعر، فهذا المقوم بالنظر إلى المتعة التي يثيرها، مرشح لكي يجد له مكاناً ضمن المقومات الشعرية التي تدرج عادة ضمن المحسنات الأسلوبية، تلك المحسنات التي تستوقف نظر المتنقى بجماليتها فضلاً عن قوتها الحجاجية أو الإقناعية وهذا هو الحال كما فى قول المتنبى :

فإن تفق الأتام وأنت منهم
فإن المسك بعض دم الغزال

لقد قدم الشاعر شاهداً على دعواه، وجاء بهذه الصورة الاستعارية أو بهذا الشاهد المنتمى - كما يقول بارت وهو على حق - إلى الفئة الاستعارية ليقوم بكل وظائف الاستعارة فضلاً عن البلاغة الحجاجية الإقناعية.

وحيينما يقول المتنبى أيضاً:

ما كُلَّ ما يَتَمَنِيَ الْمَرءُ يَدْرِكُهُ . تَجْرِي الرِّيَاحُ بِمَا لَا تَشْتَهِي السُّفُنُ

هذا نوع من الشاهد المتبص بالصورة التمثيلية التشبيهية وقد يراه قارئ من زاوية جمالية مينة تشبيهاً شعرياً رائعاً، وقد يراه آخر من زاوية حجاجية حجة خطابية موفقة لكنها بريئة من الشعرية، وقد أحسن المتنبى الجمع بين النقيضين؛ ما هو جمالى شعرى تخيلى وما هو خطابي حجاجى إقناعى.

^(١٣٦) د. محمد الولى، الاستعارة، الرباط، ط ٢، ٢٠٠٥م، ٥١ وما بعدها.

ثبت المصادر والمراجع

- ١- ابن أبي الحديد، الفلك الدائر على المثل السائر، تحقيق الحوفي وطبانة، ط١، ١٩٥٩.
- ٢- ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق الحوفي وطبانة، ط١، ١٩٥٩.
- ٣- أرسطو، الخطابة، ت: عبد الرجمان بدوي ١٩٨٦.
- ٤- في الشعر. ترجمة متى القنائى، حققه مع ترجمة حديثة د. شكري عياد، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٦٧.
- ٥- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ت: أحمد بدوى وحامد عبد المجيد.
- ٦- ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير، ت: حفني شرف.
- ٧- أبو القاسم الأصفهانى، الواضح في مشكلات شعر المتّبى، تحقيق محمد بن عاشور، تونس، ١٩٦٨.
- ٨- د. ألمت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلسفه المسلمين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤.
- ٩- بول دى مان، العمى وال بصيرة ، مقالات في بلاغة النقد المعاصر ترجمة سعيد الغائمى ، القاهرة ٢٠٠٠.
- ١٠- تودروف، الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٠.
- ١١- د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط٣، بيروت ١٩٩٢.
- ١٢- جاكسون، قضايا الشعرية ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال ، ١٩٨٨ .
- ١٣- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ١٩٨٦.

- ٤- جون كوبين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش ، ط٣ . دار المعارف ١٩٩٣ .
- ٥- د. جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ .
- ٦- جوناثان كوللر، الشعرية البنوية، ت: السيد إمام، دار شرقيات، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- ٧- الجوهرى، الصحاح، ت: عبد الغفور عطار، ط٣، ١٩٨٤ .
- ٨- حازم القرطاجنى، منهاج البلاغة وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، ١٩٦٦ .
- ٩- الخطيب القزويني، الإيضاح، ت: د. عبد القادر حسين، ١٩٩٦ .
- ١٠- ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ت: تشارلس بترورث، وأحمد هريدى، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٧ .
- ١١- ابن رشيق القiroانى، العمدة، ت: عبد القادر أحمد عطا، بيروت، ٢٠٠١ .
- ١٢- رفولان بارت، لذة النص، ت: فؤاد صفا والحسين سحبان، توبقال، ١٩٨٨ .
- الكتابة في درجة الصفر، ت: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢ .
- ١٣- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبarak حنون، ط١، دار توبقال، ١٩٨٨ .
- ١٤- ريتشاردز (أيفور آرمسترونگ)، فلسفة البلاغة، ت: سعيد الغانمي وناصر حلوى، إفريقيا الشرق، ٢٠٠٢ .
- ١٥- د. سعد مصلوح، حازم القرطاجنى ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ط١، ١٩٨٠ .
- ١٦- د. سعيد بحيري ، علم لغة النص، لو نجمان، ١٩٩٧ .

- ٢٧- د. سعود الرحيلي، مقال بعنوان "التجييه المعجز المسهر"، فصل، صيف ١٩٩٥.
- ٢٨- سوزان بينكني ستينكييفتش، أدب السياسة وسياسة الأدب، ترجمة وتقديم د. حسن البنا عز الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- ٢٩- ابن سيدة، شرح مشكل شعر المتّبّي، ت: رضوان الديّة، دمشق، ١٩٧٥.
- ٣٠- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر لأرسطو، ت: عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، ١٩٥٣.
- ٣١- د. شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف.
- ٣٢- الصاحب بن عباد، رسالة الكشف عن مساوى شعر المتّبّي.
- ٣٣- د. صلاح رزق، أدبية النص، دار غريب، ٢٠٠٢.
- ٣٤- د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٥ - علم الأسلوب ، مبادئه واجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥
- ٣٥- عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتّبّي، ١٩٨٦.
- ٣٦- عبد الرحمن بن محمد القعوّذ، الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم، الرياض، ١٩٩٠.
- ٣٧- د. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفّر من البنوية إلى التّشريحية، ط١، جدة، ١٩٨٥.
- ٣٨- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت: رشيد رضا، بيروت، ١٩٨٢.
- ٣٩- د. عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب. ط٣.
- ٤٠- عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تحقيق كراتشوفسكي، ط٣، بيروت، ١٩٨٢.
- ٤١- د. عبد العزيز قلليلة، أبيات المعاني في شعر المتّبّي، دار الفكر العربي، ١٩٩٣.

- ٤٤- عصام كمال السيوسي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي ، بيروت . ١٩٨٦
- ٤٣- العكزري، شرح ديوان المتنبي، بيروت، د. ت.
- ٤٤- عمر أوكان ، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت افريقيا الشرق، ١٩٩٦.
- ٤٥- الفخر الرازي، المحسوب في علم الأصول.
- ٤٦- د. فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف ..
- ٤٧- ابن فورجة، محمد ابن أحمد، الفتح على أبي الفتح، تحقيق عبد الكريم الدجيلي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٤
- ٤٨- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصوصه، ت: أبو الفضل والجاوبي.
- ٤٩- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، القاهرة.
- ٥٠- مجھون لیلی، الديوان، ت: عبد الستار فرج.
- ٥١- محمد رضا المبارك ، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة ، بغداد ١٩٩٣
- ٥٢- د. محمد العبد، النص الحجاجي العربي، دراسة في وسائل الإقناع، مجلة فضول، العدد ٦٠، صيف ٢٠٠٢
- ٥٣- د. محمد بربري ، الأسلوبية والتقاليد الشعرية ، دراسة في شعر الهدلبيين، عين للدراسات ، ١٩٩٥ .
- ٥٤- محمد مشبال، الأثر الجمالي في النظرية البلاغية، مجلة دراسات سيميائية، عدد ٦ ، ١٩٩٢.
- ٥٥- د. محمد متدور، النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر، ١٩٩٦
- الأدب وفنونه ، نهضة مصر ، ١٩٨٠

- ٥٦ - د. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، لونجمان، ١٩٩٧
- البلاغة والأسلوبية ، لونجمان ، ١٩٩٤ م
- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، لونجمان ١٩٩٥ .
- ٥٧ - د. محمد فتوح أحمد ، شعر المتتبّي قراءة أخرى ، ط٢ ، دار المعارف ١٩٨٨ .
- ٥٨ - د. محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، الرباط، ط٢، ٢٠٠٥ .
- ٥٩ - أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ت: عبد المجيد دياب، ط٢، ١٩٩٢ .
- ٦٠ - ابن منظور المصري، لسان العرب.
- ٦١ - د. منير سلطان، البديع: تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، ١٩٨٦ .
- ٦٢ - يوسف الخال، الحداثة في الشعر ، ط١، بيروت، ١٩٧٨ .

المراجع الأجنبية

- De Beaugrand, R., Dressler w.u , Introduction to text – linguistics, longman, 1983..
- Jonathan culler; structurlist poetics, routledge & kegan paul .
- Jakobson, R , linguistics and poetics (Instyle in language) cambridge, mass 1960.
- Barthes, Roland, Elements of semiology trans. Alavers and C. Smith, london 1967 .
- the pleasure of the text, trans, R, Miller, new york 1995.

الفهرست

الصفحة	الموضوع
٢	النرية .. مهد نظري
٦٦	سلك الله النرية
٣١	من ملجم النرية حد المقتبس
٣١	- فرما في نصيحة "العنصر"
٥٢	نرية البين حد في طلب المقتبس
٥٣	طهور البين ونرية
٥٧	نمر فرجه أو ظاهرة التوجيه
٦٥	النرية وحملات لصور الكلمة
٦٧	الجل ناري ودوره في إثاب الدالة
٧٨	الذكر الجلس ودوره في سبك النس ومحكه
٨٥	بدلة قوازي وحملاتها
٩٣	بلاغة التغريب
١٠٦	بلاغة الإيقاع
١١٥	- طلب الكلمات
١٢٧	لت المصادر والترابع